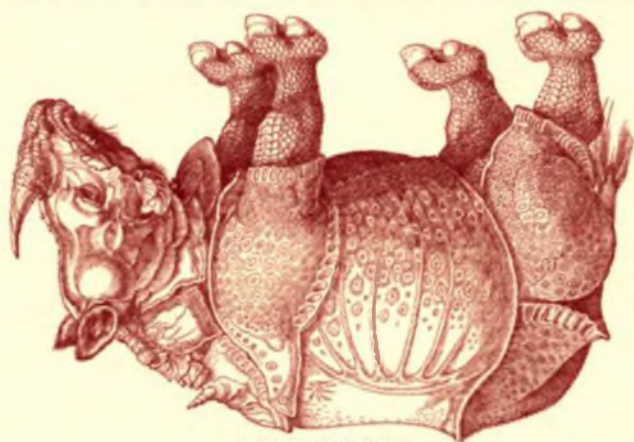


ALBERTO BERNABÉ

**D I O S E S
H É R O E S
Y ORÍGENES
DEL MUNDO**

LECTURAS DE MITOLOGÍA



ABADA EDITORES

Se reúnen en este libro veinticuatro lecturas sobre mitos que tratan del origen del mundo, de las relaciones entre dioses y hombres, del nacimiento o los avatares de un dios o de grandes héroes. Las lecturas se plantean desde diversos puntos de vista, unas veces se trata de profundizar en el sentido de los mitos, otras de comparar las versiones griegas con otras similares de varias culturas del Próximo Oriente, otras de examinar las imprecisas fronteras que separan el mito de otras manifestaciones de la cultura griega, como el cuento popular, la historia o la filosofía. De este modo puede apreciarse la enorme variedad temática, formal y funcional de los mitos y su enorme versatilidad, su capacidad de renovarse constantemente en su forma, en su tratamiento literario, en su organización, en su estructura o en su función, de ampliarse, simplificarse y combinarse. Incluso podemos ver cómo, al hilo de la evolución del pensamiento griego, generaron otras formas de entender el mundo más evolucionadas o contribuyeron al discurso filosófico en terrenos a los que no llegaba el pensamiento discursivo. Pese a venir de épocas y culturas muy lejanas, los mitos continúan resistiéndose a desaparecer en un mundo tecnificado y práctico como el nuestro, y no dejan de ofrecernos de un modo u otro la posibilidad de disfrutarlos, de comprender mejor el mundo y de entendernos a nosotros mismos.

ALBERTO BERNABÉ es Catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense y autor de diversos libros y artículos sobre religión, mitología y filosofía antiguas, como *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Madrid 2004, la edición de los fragmentos de los poemas órficos (2004-2007), la traducción de la *Constitución de los atenienses* de Aristóteles, publicada en esta misma editorial en 2005, o *Instructions for the Netherworld. The Orphic Gold Tablets*, en colaboración con A. I. Jiménez San Cristóbal, Leiden-Boston 2008.



LECTURAS
Serie Mitología

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© ALBERTO BERNABÉ, 2008

© ABADA EDITORES, S.L., 2008

Calle del Gobernador 18
28014 Madrid
Tel.: 914 296 882
fax: 914 297 507
www.abadaeditores.com

diseño ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

producción GUADALUPE GISBERT

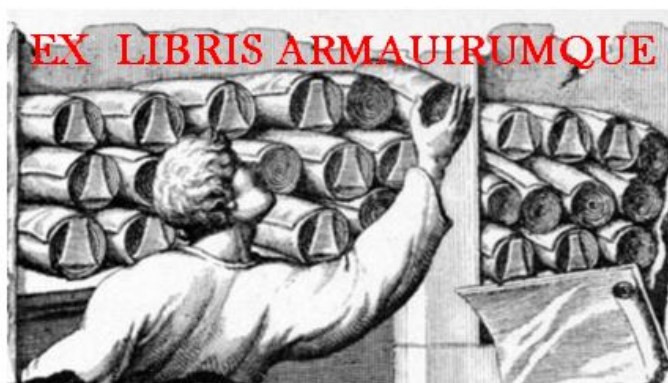
ISBN 978-84-96775-35-0
depósito legal M-43235-2008

preimpresión DALUBERT ALLÉ
impresión LAVEL

ALBERTO BERNABÉ

Dioses, héroes y orígenes del mundo

LECTURAS DE MITOLOGÍA



Este libro forma parte de los trabajos del Proyecto de Investigación Consolidar C «Cosmogonía y escatología en las religiones del Mediterráneo Oriental: semejanzas, diferencias, procesos», financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación, de la Secretaría de Estado de Política Científica y Tecnológica del Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2006-09403).

A mis hijas, Helena e Irene,
que ya no tienen edad de que les cuente cuentos

Este libro reúne una serie de lecturas cuyo principal lazo de unión es que todas se ocupan de mitos: bien de aquellos que tratan de especular sobre el origen del mundo o sobre el papel de los seres humanos en sus relaciones con los dioses, bien de los que sirven para explicar el origen de un culto, bien de los que se refieren al nacimiento o a los avatares de un dios, bien de los que narran las hazañas o las habilidades prodigiosas de algún héroe.

Los mitos aparecen tratados desde diversos puntos de vista: intentos de entenderlos en su propio contexto ideológico o de explicar alguno de sus detalles más insólitos, sus usos literarios, la comparación con los que surgieron en otras culturas del Próximo Oriente o las imprecisas fronteras que los separan de otras manifestaciones de la cultura griega, como el cuento popular, la historia o la filosofía.

He preferido llamar «lecturas» a los capítulos que componen este libro, porque no he pretendido que tengan el empaque o la solemnidad de los estudios, sino que resulten más fáciles y gratos de leer que las publicaciones de tipo académico. Aunque la mayoría de ellos derivan de trabajos anteriores que han ido viendo la luz en fechas distintas, los he reelaborado, en muchos casos muy profundamente, de acuerdo con tres directrices fundamentales: la primera, podarlos de sus rasgos más eruditos y técnicos, para dejar en ellos lo que tenían de más esencial y más pertinente; la segunda, poner el acento sobre los propios mitos y no tanto sobre las reflexiones o interpretaciones, que aquí ofrezco sólo

como herramientas para que el lector pueda acercarse más a ellos y comprender mejor su compleja realidad, y la tercera, hacer del agregado de aproximaciones diversas un conjunto coherente, sin repeticiones ni solapamientos y con una relación más estrecha entre unas y otras. Por ello, en algún caso he refundido lo que habían sido dos trabajos, he suprimido ejemplos que aparecían en más de un capítulo, he añadido a menudo las traducciones de algunos textos objeto de análisis que no se encontraban en las publicaciones originales y en todos he reducido al mínimo las referencias. Sólo he indicado las de los pasajes literarios citados y algunas, muy pocas, publicaciones, cuando he rebatido o señalado como especialmente significativa una interpretación concreta de un autor. Asimismo he actualizado algunos contenidos, obedeciendo al progreso de nuestros conocimientos.

Debo admitir que el resultado ha sido más coherente de lo que al principio me imaginé. Pese a que se trata en su mayoría de trabajos publicados entre los años ochenta del pasado siglo y los primeros años de éste, y que vieron la luz en diferentes foros y en tipos de publicación diversos, he podido advertir que, para sorpresa mía, tienen entre sí una especie de hilo conductor o de coherencia interna de la que no era consciente cuando los escribí y que ha facilitado mucho su agrupación para formar un todo. Tal coherencia procede probablemente del propósito constante de explicarme el fenómeno del mito en su totalidad, desde diferentes aproximaciones y de un método de trabajo homogéneo. En el epílogo trataré de establecer algunas conclusiones generales que pueden deducirse de cuanto se ha leído antes.

No queda sino indicar la publicación original de los trabajos que ya habían sido publicados. El lector interesado puede acudir a ellas para acceder al aparato erudito del que se ha prescindido en esta versión: (3) *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 1994, 91-100. (4) *Epimenide Cretese*, Napoli, Luciano editore, 2001, 195-216 (en italiano). (5) J. A. López Férez (ed.), *De Homero a Libanio*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, 195-211. (6) *Erytheia* 4, 1984, 48-55. (7) R. Olmos (ed.), *Mitología e iconografía. Coloquio sobre el puteal de la Moncloa*, Madrid, Ministerio de Cultura 1986, 87-95. (8) R. Olmos (coord.), *Coloquio sobre Teseo y la copa de Aison*, Madrid, CSIC, 1992, 97-118. (9) J. A. López Férez (ed.), *Mitos de la literatura griega, arcaica y clásica*, Madrid, Ed. Clásicas, 2002 [2003], 93-110. (11) C. Sánchez Fernández y Paloma Cabrera Bonet (eds.), *En los límites de Dioniso*, Murcia 1998, 29-39. (12) *Revue de l'Histoire des Religions* 219, 2002, 401-433 (en francés). (14) *Kernos* 8, 1995, 9-22 (en francés).

(15) Parte de R. Rollinger-Ch. Ulf (eds.), *Griechische Archaik: Interne Entwicklungen-Externe Impulse*, Berlin 2004, 287-306 (en inglés), con añadidos. (16) Refunde dos trabajos: *Aula Orientalis* 7, 1989, 159-179 y *Cadmo. Revista do Instituto Oriental Universidade de Lisboa* 10, 2000, 147-166. (17) *L'archeologia ritrovata. Omaggio a Paolo Matthiae* = *Ismisu* 7, 2004 (2006) 1 63-76. (18) *Actas del III Congreso Español de Antiguo Oriente Próximo I* (= *Huelva Arqueológica* 19), 2004, 129-145. (19) *Emerita* 56, 1988, 87-93. (20) *Aula Orientalis* 6, 1988, 5-10. (21) E. Popeanga-B. Fraticelli (eds.), *La aventura de viajar y sus escrituras*, Madrid, U. Complutense, 2006, 33-42. (23) *Revista de la Universidad Complutense* 1981, 328-334. Los demás proceden de conferencias inéditas o han sido redactados para la ocasión.

MADRID, NAVIDADES DE 2007

I

COSMOGONÍAS Y TEOGONÍAS

1. MITOS DEL NACIMIENTO DEL MUNDO: COSMOGONÍAS

1.1. ¿QUÉ ES UNA COSMOGONÍA?

Dentro de la mitología griega, como en la de otras múltiples culturas, existe un amplio repertorio de mitos que se supone que ocurrieron los primeros en la «historia mítica», esto es, los que se refieren al nacimiento del mundo o, por mejor decir, al proceso de cómo el mundo llegó a organizarse del modo en que lo conocemos. Los llamamos cosmogonías, un término griego que significa «nacimiento del mundo». Es posible, sin embargo que este nombre pueda inducir a engaño a oyentes de nuestra época. En efecto, para el hombre de hoy, un relato sobre el origen del mundo podría sonar a algo así como la versión mítica de las indagaciones que practican hoy los astrofísicos o los teóricos del *Big Bang*. Se trata, sin embargo, de algo muy distinto, sobre todo porque la palabra *kosmos* tenía para los griegos un sentido un tanto diferente de lo que nosotros hoy entenderíamos por «mundo», ya que significaba, antes que nada, el orden, la organización armoniosa. Había *kosmos*, por ejemplo, en una habitación ordenada y todavía hoy nos queda en español *cosmética* algo de ese uso antiguo, aunque trivializado en la organización armoniosa que provocan en un rostro o en el cuerpo diferentes productos embellecedores. Sobre esta base, cosmogonía debería traducirse más bien como «nacimiento del orden del mundo». Pero hay algo más que todavía hay que tener presente: y es que ese «orden del mundo» abarca más aspectos de los que creeríamos a primera vista.

El primero es el que se nos ocurre de una manera más inmediata: el ordenamiento del mundo físico, que comprendería tanto los elementos naturales diferenciados, el agua, el aire o el fuego, como los cuerpos celestes, el sol, la tierra, la luna y las estrellas, es decir, lo que podríamos llamar una organización del «escenario» del mundo.

Pero esa organización supone también la organización del tiempo: una pauta de tiempo que puede ser lineal, esto es un tiempo que va desgranando, siempre hacia adelante las horas, los días, los meses, los años, o circular, esto es, un tiempo concebido como recurrente, que llegado a un cierto momento vuelve a comenzar su ciclo. En estas pautas de tiempo se implican tanto el movimiento de los astros, como la sucesión de las estaciones, ya que uno y otra se entienden como procesos ordenados. Íntimamente asociado a este decurso ordenado de las estaciones se halla, todavía, el no menos ordenado de los ciclos biológicos, esto es, de las cosechas o de la fertilidad de los campos.

Ahora bien, la cosmogonía no implicaba sólo la organización de los elementos físicos, del espacio y del tiempo, sino también la del mundo religioso, de modo que en una cosmogonía se relataba también una teogonía, es decir, el nacimiento de los diferentes dioses. Un nacimiento ordenado, claro está, porque es muy importante el orden en que los dioses nacen, las relaciones de parentesco que tienen unos con otros (ya que la prioridad marca a menudo jerarquía) y las funciones que a cada uno se le asignan en ese ordenamiento del mundo. Incluso a menudo resulta difícil separar lo que nosotros entenderíamos como nacimiento de cuerpos celestes y lo que consideraríamos nacimiento de dioses, porque en las cosmogonías es corriente que elementos naturales como el Sol, la Tierra o la Luna aparezcan personificados como seres divinos.

Tampoco con los dioses se agota todo lo que los antiguos entendían como ámbito de lo ordenado en las cosmogonías. En ellas se comprendía también la organización del mundo social: de las jerarquías, del poder, de las formas de comportamiento colectivo y en general la fundación del papel que corresponde desempeñar al hombre frente a las otras dos esferas que he señalado: frente al mundo físico y frente a los dioses.

Para terminar, también era parte esencial de una cosmogonía la organización del lenguaje. En la fase cosmogónica con frecuencia se nombran las cosas, que pueden tener incluso nombres motivados, es decir, se entiende que algo o alguien se llama como se llama por alguna razón concreta que sucedió *in illo tempore*, en el momento de la organización del mundo.

La cosmogonía, en suma, describe la forma en que llegó a configurarse un estado de cosas que engloba el mundo físico, el mundo religioso, el mundo social e incluso el lenguaje.

Aunque hay grandes variaciones entre las cosmogonías de unos pueblos y otros, hasta el extremo de que incluso se da a menudo el caso de que en una misma cultura se puedan narrar mitos cosmogónicos muy diversos, hay algunos rasgos generales que definen este tipo de relatos —al menos de la mayoría de ellos— que los hacen tipológicamente muy similares.

1.2. RASGOS CARACTERÍSTICOS DE LAS COSMOGONÍAS Y TIPOS CARACTERÍSTICOS

En toda cosmogonía suele haber un estado inicial diferente en todo al actual y un acto cosmogónico que desencadena un proceso de organización de ese estado inicial hasta llegar a la forma en que el mundo está constituido. Ello ocurre también en un tiempo específico, un tiempo sagrado, inicial. El tiempo de las cosmogonías es especial, hasta el punto de que en algunas lenguas orientales recibe designaciones específicas, de igual modo que los cuentos infantiles se sitúan en un tiempo (el característico «había una vez») intemporal y ahistórico. Por ejemplo, los egipcios hablan de «la primera vez del mundo». Sólo cuando el mundo ha sido organizado y ha tomado su configuración actual comienza a correr nuestro tiempo, el tiempo profano.

Veamos un par de textos para ejemplificar algo de lo que acabo de decir.

Uno podría ser el comienzo del Poema babilónico de la Creación llamado *Enuma Elis*. La versión que nos ha llegado se remonta al siglo XI a.C. pero sabemos que la original debió ser mucho más antigua. Veamos sus nueve primeras líneas:

Cuando en lo alto el cielo aún no había sido nombrado,
y abajo la tierra firme no había sido mencionada por su nombre,
del Abismo (*Apsu*), su progenitor,
y de la tumultuosa Tiamat, la madre de todos,
las aguas se mezclaron en un solo conjunto.
Todavía no habían sido fijados los juncos ni las marismas habían
sido vistas.
Cuando los dioses aún no habían sido creados,

ni ningún nombre había sido pronunciado, ni ningún destino había
 sido fijado,

los dioses fueron creados dentro de ellos.

El poema nos describe un tiempo primigenio: cuando el cielo y la tierra no tenían nombre, sencillamente porque no se habían diferenciado, no existían como cosas distintas una de otra, sino formaban parte de un todo confuso e indistinto. Se dice «no tenía nombre» porque el nombre y la cosa se consideran correlativos en el mundo primitivo y porque uno de los resultados de la organización del mundo es que cada cosa tenga su nombre. Así pues, en ese estado primigenio anterior al orden, aún no existían el cielo arriba y la tierra abajo para delimitar y organizar el espacio. Hay un punto de inflexión entre la situación anterior y la que vendrá, lo que llamamos el acto cosmogónico, en este caso, la confusión de aguas de Apsu y Tiamat. Dentro de ese ámbito serán luego creados los dioses.

Algo parecido nos muestra una cosmogonía india, que procede del *Rig Veda* (10.129), lo que la sitúa en algún punto entre el XV y el VIII a.C.:

En aquel tiempo no existía el ser ni el no-ser. No existía este mundo, ni el que está más allá. ¿Qué es lo que rebullía? ¿Qué, bajo el cuidado de quién? ¿Existían las aguas abisales, insondables?

No había entonces ni muerte ni no-muerte, ni distinción entre día y noche. Lo Uno por su propio impulso respiraba sin viento. Aparte de él, nada más existía.

En el origen la Tiniebla estaba cubierta por la Tiniebla. No había más que la Ola indistinta.

Se habla también de un estado de indistinción: de unas aguas indistintas y oscuras, y de un momento en que no existían las distinciones fundamentales, como vida-muerte.

Los ejemplos podrían multiplicarse. Así, en varios textos egipcios se habla de una entidad originaria, una masa acuosa llamada Nun, sin límites, sin confines, sin direcciones. Una fórmula mágica de los *Textos de los sarcófagos* lo define como «en el infinito, el no-ser, la nada y la oscuridad». Una formulación que podría valernos como caracterización general de este tipo de estado anterior: «infinito» es lo que carece de límites, aquello en lo que es imposible ver dónde acaba una cosa y empieza otra, simplemente porque no hay «una» y «otra»; no existen las cosas distintas, condición de la existencia del un mundo ordenado.

Lo característico de esta especie de materia originaria es la negatividad: no es, es nada, es oscura e indistinta. Sin embargo tiene algún valor, el de su virtualidad. Por diferentes motivos esa materia indistinta es susceptible de compartimentarse, de estructurarse, de llegar a convertirse en materia distinta, en cosas, en orden.

Se ha dicho, y no sin fundamento, que el Nun, esta masa acuosa desordenada que da lugar al orden y a la vida es el trasunto mítico del espectáculo anual del Nilo que en su crecida borra lindes y confunde la tierra con el agua, pero en su retirada propicia la aparición de espléndidos cultivos.

Pero prosigamos. El acto cosmogónico no es instantáneo, sino que requiere un proceso. Y desde el punto de vista del mecanismo de ese proceso, hay unos mitos en los que el proceso cosmogónico se inicia de una forma cuasimecánica, automática, anterior a la aparición de divinidades, mientras que en otros es una divinidad demiúrgica la que pone en marcha y organiza el proceso.

A este respecto de la organización del relato, podemos aceptar como válida la clasificación de Mircea Eliade de los diversos tipos de cosmogonías existentes (*Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, vol. 4, Las religiones en sus textos, Madrid 1980, 95):

a. Creación *ex nihilo*: un dios crea el mundo por su pensamiento, su palabra u otra cosa similar. Por ejemplo, en algunos mitos de creación egipcios, la materia primordial, Nun, el caos acuoso, genera en ella una colina y un dios primordial. El mundo surge de una actividad biológica del dios, como puede ser escupir o masturbarse. A menudo la elección de una u otra actividad o secreción viene motivada porque los seres que nacen de ella se relacionan etimológicamente con su nombre (como si dijéramos, en plan de chiste, que el dios Cupido nació porque un dios escupió y dijo «es Cupido»). Aunque el ejemplo pueda resultar bastante chocarrero, la mayoría de las etimologías que encontramos en los mitos antiguos no son mucho más serias.

b. Motivo del buceador de la tierra: un dios envía determinados animales o se sumerge él mismo en el océano primordial para extraer una partícula de tierra, de la que se forma luego todo el universo.

Por ejemplo, en el mito de los indios Maidu de California, un personaje llamado Tortuga bucea bajo el agua, pero sólo puede sacar un poco de tierra en sus uñas. Otro personaje, llamado Iniciado de la Tierra raspa ese poco de tierra y lo amasa en una pequeña bola, que crece hasta hacerse grande como el mundo.

c. Creación por división de una unidad primordial. Admite variantes:

c 1. Separación del cielo y de la tierra. Es el caso del mito de Hesíodo, que será analizado en el capítulo 2.

c 2. Separación de una masa amorfa original. En diversos mitos egipcios, a partir de Nun, el agua primordial.

c 3. Separación en dos de un huevo. Es el caso de los mitos órficos o emparentados con ellos (como los tratados en los capítulos 3 a 5) y de diversos mitos indios. Veamos como ejemplo un texto procedente del *Brāhmana de los cien caminos* (algo posterior al *Rig Veda*) II.1.6.

En el principio, en verdad, no había más que las Aguas, la Ola. Las aguas desearon: «¿Cómo conseguiremos procrear?» Ellas se esforzaron, se inflamaron de ardor y en ellas, que así ardían de ardor, se desarrolló un huevo de oro.

El año no había nacido entonces, pero este huevo de oro flotó tanto cuanto dura un año.

En ese año se desarrolló un Hombre, Prajapati.

Hallamos, pues, la situación originaria, el proceso cosmogónico y la creación de un huevo. Es curioso cómo el narrador insiste en que aún no había nacido el año (el tiempo no está aún organizado), pero el huevo flotó el tiempo equivalente, sirviendo así de pauta primigenia de lo que luego sería la duración del año.

d. Creación por desmembramiento de un ser primordial, que puede ser antropomorfo o un monstruo acuático derrotado. Así ocurre en el *Enuma Elis*, antes citado, al final del cual Marduk despedaza a Tiamat y de sus pedazos surge el mundo ordenado.

1.3. FUNCIONES DE LAS COSMOGONÍAS

En el análisis de las cosmogonías no sólo es importante el examen de los tipos que adopta la secuencia narrativa; más importante es señalar para qué sirven, esto es, la función que tienen, ya que esta clase de mitos puede usarse con diferentes propósitos. Sin ánimo de agotarlos, indicaré los más frecuentes.

a. En primer lugar, las cosmogonías pueden ir asociadas a rituales de diverso tipo, muchas veces usados para la instauración u organización de una realidad nueva, como por ejemplo la erección de un templo. En estos casos, el mito cosmogónico se remonta a la fase de la organización del mundo, para poder así implicar la nueva realidad creada después de la instauración del orden en ese mismo orden.

Los más frecuentes son los rituales de año nuevo. Dado que se entiende que cada año comienza un nuevo ciclo como los que fueron organizados en el tiempo sagrado, las cosmogonías no sólo son una conmemoración del origen de este orden, sino una verdadera reinstauración. Quienes lo celebran están convencidos de que el ritual asegura que las cosas vuelven a comenzar de idéntico modo. Si no se celebrara o se celebrara de otra manera, podría suceder que el orden del mundo se viera alterado y eso sólo puede ser para peor. En estos festivales de año nuevo se recuerda el mito cosmogónico, se reinstaura el orden habitual del mundo y se trata de asegurar con ello tanto la fertilidad de la tierra, porque las estaciones vendrán en el orden debido, como la estabilidad del poder real, solidaria del bienestar natural. Estabilidad del ordenamiento cósmico y estabilidad del poder, o, si se quiere, el bienestar del rey y el bienestar de la tierra, se consideran íntimamente relacionadas. Piénsese cómo en el mito de Edipo, en el que Tebas sufre una peste porque su rey ha cometido un doble pecado sin saberlo: matar a su padre y casarse con su madre. Su culpa es como una enfermedad que revierte sobre su tierra y sobre sus súbditos.

El ritual de año nuevo renueva los sacros votos originarios que asocian el ordenamiento cósmico y la estabilidad del poder real. Por ello no nos extraña que el *Enuma Elis* se recite en un ritual de Año Nuevo.

b. Pero también se asocian algunos mitos cosmogónicos a rituales que se emplean en casos de rupturas anormales del orden, al súbito desatarse de fuerzas de la naturaleza (como puede ser un terremoto, una erupción volcánica o una fuerte tormenta). Se entiende que estos desmanes inopinados de la naturaleza son intentos de vuelta al caos original y el ritual intenta volver a situar «las cosas en su sitio», reinstaurar el orden, sirviéndose de la cosmogonía. En las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (1.494-511) surge una querrela entre los navegantes de la nave Argo y Orfeo recita una cosmogonía para reinstaurar la paz y el orden entre ellos.

c. También se usan los textos cosmogónicos para encontrar las causas de un determinado mal y poder actuar así sobre ellas, evitando sus efectos desastrosos. Un ejemplo de esta función podría ser un encantamiento neobabilónico contra el dolor de muelas, procedente de un texto mucho más antiguo, del segundo milenio a.C., que viene acompañado de un mito cosmogónico que sirve para acompañar la tarea del dentista.

Después que Anu hubo creado el cielo, que el cielo hubo creado la tierra, que la tierra hubo creado los ríos, que los ríos hubieron creado los canales, que los canales hubieron creado el marjal y que el marjal hubo creado al gusano, el gusano compareció llorando ante Samas, brotaron sus lágrimas en presencia de Ea: «¿Qué me darías tú por alimento mío? ¿Qué me darías para que chupe?» «Yo te daré el higo maduro y el albaricocque». «¿De qué me servirán el higo maduro y el albaricocque? ¡Levántame entre los dientes y las encías del hombre, hazme vivir!

El texto acababa con una maldición para el gusano y con instrucciones para el dentista. Entendemos entonces que el llamado «gusano» no es sino el nervio del diente, que el cirujano extrae, cuando la caries lo deja al descubierto, y al que se atribuye la destrucción del diente provocada por la propia caries. De este modo, la actuación del dentista en esta especie de endodoncia a las bravas se retrotrae nada menos que a la situación fundacional del mundo.

d. Incluso la función del mito cosmogónico puede ser ya puramente literaria, en una época en que el mito cosmogónico no es ya funcional, sino decorativo.

e. Un uso muy importante de las cosmogonías, que puede resultar a nuestros ojos extraño, pero que no lo es, es su uso político. La sustitución de una cosmogonía por otra puede ser un intento de propiciar un cambio en el actual *statu quo*:

Un buen ejemplo es el de las cosmogonías egipcias, que son muchas. En ellas se da el caso de que en cada una es un dios el primero, el que pone en marcha el proceso de creación. Cada versión responde al afán de la poderosa casta sacerdotal egipcia de las distintas ciudades por demostrar que el dios a cuyo servicio estaban era el más importante (en la media en que era el creador de los demás). Y así, mientras que en los textos de las Pirámides aparece Atón como creador y Heliópolis como el lugar en que fue hecho el mundo, en la de que sitúa el origen del mundo en Menfis es el dios Ptah, en la que lo sitúa en Hermópolis, es Amón y en la que lo sitúa en Esna es Neith.

f. Hay por último, otros usos más raros, como el cómico. Es el caso del comediógrafo griego Aristófanes que en las *Aves* reivindica una cosmogonía del huevo, pero sólo para apoyar la reivindicación de las *Aves* de que son los seres más antiguos del mundo (véase el capítulo 5).

En general, y para concluir con el panorama de las funciones de los mitos cosmogónicos con aquella en la que coinciden todos, podríamos

decir que la referencia al estado de cosas primordial (esto es, el recurso a un mito cosmogónico) presta peso y autoridad al texto y conecta el origen del encantamiento, del ritual o de la institución al que la recitación del mito acompaña, nada menos que con la estructura evolutiva del mundo.

Desde el punto de vista de las formas literarias, también toda cosmogonía es variada, puede ser desde un brevísimo relato en prosa hasta un extenso poema lleno de episodios. En gran medida la forma adoptada depende de factores diversos, desde la evolución literaria de los pueblos que enuncian los mitos, hasta la función que se les encomiende a éstos.

1.4. RAZÓN DE SER DE LAS COSMOGONÍAS

Queda aún que profundicemos un poco más en determinar la razón de ser de las cosmogonías, habida cuenta de que es obvio que no pretenden en absoluto indagar el origen del mundo con pretensiones científicas, al modo en que la astrofísica actual se basa en hechos concretos verificables para elaborar una hipótesis.

Dado que el nacimiento del mundo se supone que sucedió en una fase ajena a la posibilidad de acceso del hombre (en ninguna cosmogonía el hombre estaba presente) y que por tanto es inaccesible a toda posibilidad de verificación, está claro que toda cosmogonía es inventada. Pero no caprichosamente inventada, sino basada en fundamentos del pensamiento antiguo que podemos determinar. El relato cosmogónico se concibe a partir de la concepción que se tiene del mundo. Como se supone que en la cosmogonía el mundo se organizó de una vez por todas y para siempre, de suerte que fuera de la manera en que es, basta con tener claro cuál es la organización del mundo para determinar cómo fue organizado, en la idea de que la naturaleza y estructura del mundo llevan en sí el sello de su origen.

En cualquier mito, no sólo en los cosmogónicos, cuando un determinado grupo humano lo crea, plasma en él sus principios básicos, sus conflictos, sus temores o sus orgullos, dando así sentido a sus formas de vida y cohesión al propio grupo que se ve reflejado en ese mito. En las cosmogonías, siguiendo ese mismo mecanismo, pero diríamos que de una manera globalizadora y esencial, se remiten a un evento prodigioso, nada menos que al momento en que el mismísimo mundo echó a andar, los principios básicos de la vida física y de la vida social, la forma en que se manifiesta el mundo físico (desde el movimiento de los astros hasta las cosechas o los eventos meteorológicos), la forma en que se desarrolla

la vida social del grupo (jerarquía, formas de comportamiento, ética), e incluso el conjunto de formas y funciones de los dioses, así como las relaciones entre el hombre, el mundo y la divinidad; en suma, toda la concepción del mundo del grupo y los principios que rigen el conjunto de su vida.

Se considera que las cosas son como son porque en el tiempo sagrado en que todo tuvo lugar se configuraron de la manera en que son. Todo lo agradable de la vida y todo lo desagradable sucede porque se perpetúa un modelo de la estructura y del transcurso de las cosas que quedó configurado en el proceso cosmogónico. Las cosas, pues, no sólo son como son, sino que no podrían ser de otra manera. El mito cosmogónico en este sentido es pura negación de la historia, de la evolución de las cosas, imagen de quietismo de un mundo que está condenado a ser como es porque así fue fundado en el tiempo original.

Siguiendo el modelo del mito cosmogónico, el hombre vuelve a los orígenes (de los que siente una especie de nostalgia) y se remite al momento en que las cosas se organizaron, constituyéndose así en una especie de re-fundador él mismo.

Pero la ordenación no acaba del todo con el Caos. Subyace a muchos textos cosmogónicos (especialmente los orientales) la noción de que hay una tensión dinámica entre lo que podríamos llamar caos y orden. El Caos, originario, informe, sin nombre, inerte, contiene en sí la virtualidad del orden y va dando lugar a los sistemas diferenciados que acaba por constituir la civilización. Ésta es siempre una especie de isla dentro de ese Caos que sigue en el exterior dispuesto a reaparecer en cualquier momento.

En los casos en que las cosmogonías acompañan a ritos de año nuevo, van asociadas a un concepto cíclico del tiempo: el proceso se repite cada año y hay una especie de «refundación» de las cosas. El mito cosmogónico, de alguna forma, vuelve a configurar las cosas tal y como se configuraron al principio de los tiempos, garantizando así que van a seguir siendo como eran. Un espantoso horror al cambio preside la mentalidad primitiva que, por más que pueda lamentar cómo es el mundo y cómo es su vida, considera que aquél y ésta son el mejor y la mejor de los posibles y que toda modificación del estado de cosas puede representar la vuelta al caos, el desorden y la confusión.

1.5. COSMOGONÍAS DE LA MITOLOGÍA GRIEGA: RASGOS CARACTERÍSTICOS
Después de estas consideraciones generales mínimas sobre lo que significa una cosmogonía, sobre sus funciones y sobre sus esquemas narrativos, voy a centrarme en las cosmogonías de la mitología griega.

Lamentablemente de este capítulo de la literatura griega, el de las cosmogonías prefilosóficas, no conservamos sino los restos de un inmenso naufragio. De la multitud de poemas genealógicos iniciados por cosmogonías y teogonías que se compusieron en la antigüedad sólo se ha salvado completa la *Teogonía* de Hesíodo, y nos ha llegado información, escasa, eso sí, de diversas teogonías órficas y de algunas otras. Por otro lado, hay que contar con la que se narraba en una obra en prosa, la de Ferécides de Siro, de la que nos ha llegado una docena de fragmentos. Fuera de eso sólo tenemos noticias y algún breve fragmento, a veces tan sólo el título, atribuido a un autor concreto, de otras obras griegas de ese tipo. En el capítulo 3 me ocuparé de una de ellas, atribuida a Orfeo, y en el 4, de otra, consideraba obra de Epiménides. Del análisis de estos escasos restos está claro que, sobre un esquema general muy parecido, las cosmogonías griegas proponían múltiples variaciones en el orden de los constituyentes: en el origen puede situarse el Agua, el Éter, el Tiempo y otros muchos seres. Es probable que cada uno de estos modelos traduzca una determinada visión de la jerarquía que estos elementos tienen en el mundo, pero, dado que nuestros datos son mínimos, es difícil precisarlas.

Lo que sí es de destacar es que este tipo de relatos, pese a las variantes en el detalle, tienen algunas características en común, generalmente bastante coincidentes con los esquemas cosmogónicos del Próximo Oriente (de los que podemos ver numerosos influjos claros), pero con algunas adiciones que proceden de la personal visión griega de las cosas. Los rasgos más característicos (bien entendido que de las mayoría, ya que hay excepciones que se apartan de uno u otro de ellos) son los siguientes:

Primero, y en consonancia con mitologías como la egipcia y la mesopotámica, pero no con la visión hebrea de las cosas, la organización del mundo no se concibe como creación, sino como una ordenación mecánica y cuasiautomática, no obediente a los designios de un creador u organizador. Se pasa de un estado informe, no clasificado, desordenado, y sobre todo, quieto, a un estado organizado y en movimiento. En cualquier caso, el mundo o los mundos (*kosmoi*) pueden crearse, pero su materia constituyente, no. Esa se supone que precede, en algunos casos también sigue, y en otros también abarca a los *kosmoi* creados en ella.

En segundo lugar, en lo que se refiere al esquema narrativo, se insertan en un esquema que opera por disociaciones de un estado indiferenciado inicial. Lo que añade la visión griega en estas cosmogonías es una noción de polaridad. Las disociaciones suelen ser de pares de elementos opuestos, que van creando una realidad de base opositiva. Las primeras son puramente mecánicas. Luego pasan a una fase de uniones sexuales.

En tercer lugar, la organización del mundo no se concibe como repentina. Suele pasar por una fase en que el orden no es el actual, sino una especie de fase intermedia que se caracteriza por la presencia de monstruos y por una fase de luchas o tanteos.

Hay una lucha, casi siempre entre los poderes del orden y los del desorden, pero los del desorden no son derrotados para siempre, sino sólo provisionalmente, de modo que pueden reaparecer en formas múltiples: en la tierra son los terremotos, los cataclismos; en el mito, seres monstruosos que se rebelan contra la divinidad. Incluso esta especie de situación de alerta vigilante, de lucha continua es imprescindible para la buena marcha del mundo, ya que la imposición de un orden sin posibilidad de ruptura podría convertirse en letargo y estagnación. Por otra parte, a menudo las fases de esta lucha se asocian a los periodos alternativos de fertilidad y parálisis por los que pasa la tierra en los ciclos anuales.

1.6. COSMOGONÍAS FILOSÓFICAS

En Grecia se produce, además, una particular evolución de las cosmogonías: las cosmogonías filosóficas, esto es, las explicaciones que sobre el origen del mundo nos dan, por ejemplo, los filósofos presocráticos. Así, sabemos que Tales de Mileto postulaba que en el origen fue el agua y que la tierra se configuró sobre ella, de forma que ahora está flotando sobre el agua como una especie de plato, o que Anaximandro ponía en el origen de las cosas un elemento denominado «lo indefinido» (*apeiron*) del que se destacaban lo caliente, lo frío, lo seco y lo húmedo, o que Anaxímenes consideraba que en el principio de los tiempos fue el Aire, que por sucesivas condensaciones se fue convirtiendo en los demás elementos.

Lo que destaca en estas cosmogonías filosóficas es que mantienen el mismo esquema que las cosmogonías míticas, si bien las despersonalizan, y así, mientras que la Tierra en las cosmogonías míticas aparece personificada como un ser femenino capaz de unirse como pareja al Cielo y parir hijos, en las cosmogonías filosóficas la tierra es ya un elemento físico, despersonalizado, algo más parecido a lo que ahora enten-

demos como una materia. El proceso es, sin embargo, gradual, y todavía Tales creía que «todo está lleno de dioses» y que algunos seres inmateriales, como la piedra imán, tienen alma porque pueden mover a otros cuerpos. En el capítulo 24 examinaremos las condiciones del difícil tránsito de las formulaciones míticas a las filosóficas.

1.7. COLOFÓN

Hasta aquí, unas primeras consideraciones generales sobre las cosmogonías. Los griegos intentaron en una serie de textos darse una explicación de cómo y por qué las cosas son como son y no de otra manera y especularon que ello era así porque habían nacido de una determinada forma que condicionaba la marcha posterior de las cosas. He presentado las razones de ser de estos textos y algunos ejemplos significativos de cosmogonías de diversas culturas. En todo caso, resulta de enorme interés leer estos relatos sobre orígenes del mundo y atisbar la manera en que entendían el universo circundante los creadores que los produjeron. Intentar entenderlos es una forma como otra cualquiera de intentar entendernos mejor a nosotros mismos.

Para ejemplificar con algunos textos cómo se realizan los rasgos generales reseñados, presentaré cuatro de características divergentes entre sí: la cosmogonía de Hesíodo (capítulo 2), una cosmogonía órfica, (la llamada *Teogonía de Jerónimo y Helánico*, capítulo 3), otra, atribuida a Epiménides (capítulo 4) y, por último, una cosmogonía paródica inserta por Aristófanes en una comedia (capítulo 5).

2.1. LA COSMOGONÍA GRIEGA MÁS ANTIGUA

La versión más antigua y mejor conocida que tenemos de una cosmogonía griega, por habernos llegado en una obra completa, es la que nos narra Hesíodo en la *Teogonía*. Lo primero que advertimos, lamentablemente para nuestros propósitos, es que a Hesíodo la cosmogonía le interesa más bien poco o mejor dicho, casi nada. Tan sólo recurre a esta cuestión en la medida en que necesita un escenario donde situar a sus generaciones de dioses, que es el objeto principal de su poema. Es por ello bastante impreciso en lo que nos cuenta (Hesíodo, *Teogonía* 116-133).

Pues bien, lo primerísimo que nació fue Caos; pero enseguida
 Tierra de ancho pecho, sede por siempre segura de todos
 los inmortales que ocupan las cimas del nevado Olimpo,
 y el nebuloso Tártaro en el abismo de la tierra de vastos caminos
 y Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales. 120
 que afloja los miembros, que de todos los dioses y de todos los hombres
 domeña en sus pechos el entendimiento y el prudente consejo.
 De Caos nacieron Érebo y la negra Noche
 y de la Noche, a su vez, Éter y Día nacieron,
 a los cuales engendró habiéndose unido en amorosa coyunda con Érebo. 125
 Y Tierra engendró lo primero, igual a sí misma
 el Cielo estrellado, para que por todas partes la cubriera,
 a fin de que para los felices dioses fuera sede por siempre segura.

También engendró los grandes montes, gratas moradas de unas diosas,
 las Ninfas, que habitan por los abruptos montes. 130
 Asimismo dio a luz al mar imposible de secar, de impetuosa corriente,
 a Ponto, sin deseada coyunda. Pero luego
 unida en amor a Cielo parió a Océano de profundos remolinos.

Sigue la mención de los demás Titanes, enlazando así con las generaciones de dioses. Se ha puesto de relieve con acierto que, mientras los demás escritores que tratan sobre la creación del mundo se imaginan un estado anterior y lo describen, tal narración se halla ausente del texto de Hesíodo. El poeta no nos dice ni cómo surge Caos ni qué había antes, ni siquiera si había algo antes. Resulta tan poco claro que ha dado pie a muchas interpretaciones erradas sobre Caos en autores antiguos y modernos. Con todo, ésta es toda la información que tenemos y hemos de conformarnos con lo que podemos derivar de esta simple frase. Pero creo que, sin pecar de imaginativo, resulta suficiente para obtener algunas conclusiones.

2.2. CAOS

«Lo primerísimo» lo que Hesíodo sitúa en el origen absoluto del acontecer, es Caos. Los antiguos entendieron mal qué era Caos. Probablemente en gran medida por culpa del propio Hesíodo, que se hace entender mal en este aspecto por su falta de concreción. Aristóteles en la *Física* 208b 30 interpreta Caos como el espacio, un concepto éste bastante moderno y elaborado, sobre bases matemáticas, primero por Pitágoras y luego por Zenón y por Platón, por lo tanto muy posterior a Hesíodo. Aun cuando sea anacrónica, la interpretación del Estagirita es la que más se acerca a lo que hoy creemos que es el verdadero sentido de *Chaos*.

Los estoicos creyeron que se trataba de «agua», sobre la base de una relación etimológica errónea con el verbo 'verter' (en griego se dicen, respectivamente *chaos* y *cheo*, cf. Zenón *SVF* I 29.17 von Arnim) Otros autores lo consideraron como materia informe, previa a la ordenación del mundo. Es el caso de Luciano, quien nos dice (*Amores* 32):

Pues tú (Eros) diste forma al universo a partir de una invisible
 y confusa carencia de forma.

O de Ovidio, quien nos lo presenta al principio de sus *Metamorfosis* (1.5-9) con una definición muy similar:

Antes del mar y de la tierra, y del cielo que todo lo cubre
 en todo el orbe la naturaleza sólo tenía un aspecto
 al que se llamó Caos, una masa confusa y desordenada
 no más que un peso inerte y un amontonamiento
 de gérmenes no bien unidos y discordantes.

Ambos autores se hacen eco de una interpretación que es la que da origen a la idea moderna de «caos» como «confusión».

Para Hesíodo, Caos es otra cosa, a pesar de que el nombre coincidente pueda confundirnos. Un estudio etimológico correcto pone de manifiesto que *chaos* significa en Hesíodo «hueco, vacío». No es por tanto una materia. Ni es el estadio anterior, porque Caos sigue existiendo después de las cosas que se producen a partir de él. Pero tampoco es sólo un puro hueco, una transformación física. Caos es, como Tierra o como Cielo, una entidad que puede también tener descendencia, producida, eso sí, y como es propio de los seres primigenios, de modo automático y no por reproducción sexual. Quizá podríamos decir que es la «condición de la diferenciación», que es capaz de crear entidades distintas simplemente porque produce una separación entre ellas.

Ahora bien, es una abertura pero ¿entre qué? Hesíodo no lo dice con claridad, pero hay buenos motivos para pensar que —por lo menos para la fuente de Hesíodo, que desconocemos— se produjo entre el cielo y la tierra. Y debemos suponerlo sobre la base de las propias palabras de Hesíodo.

a) En primer lugar, por la expresión «pero enseguida Tierra» (116-117). Tierra aparece en cuanto se produce ese hueco, ya que antes no era posible que nada apareciera como distinto. Sólo la imposibilidad de los poetas arcaicos para narrar procesos simultáneos es la que obliga a Hesíodo a volver sobre Cielo en el verso 126, en una duplicación (ahora en términos de engendramiento) del primer proceso.

b) Pero obsérvese que en el verso 116 se dice que Tierra engendra de sí misma al cielo «igual a sí misma». La razón de esta igualdad no es otra que ambos son mitades iguales de la materia separada.

c) Hay algo más que aprendemos del análisis del texto. El verbo «nació» (116) nos da un dato esencial: nos indica que Caos no era siempre, no es eterno, sino que nació, se produjo. Hesíodo le niega a Caos el carácter de eterno. Lo eterno debía ser aquello preexistente a Caos, de lo que el poeta no nos habla y en lo que se produjo la tal abertura. Se trata, pues, del nacimiento de un ente divino y primigenio que

surge en el interior de un antiguo continuo primordial. Por su carácter hueco, separa este continuo y permite que surjan inmediatamente (hoy podríamos decir que se manifiesten como distintas, al producirse el hueco) dos realidades nuevas: arriba, Cielo, abajo, Tierra.

2.3. EL PRIMER ACONTECIMIENTO

Hay otro aspecto de la cosmogonía hesiódica que hemos de señalar a partir del valor del verbo «nació» que acabamos de señalar. Y es que éste también indica que la aparición de Caos fue también el primer acontecimiento.

Es curioso señalar que el poeta no habla del Tiempo en ninguna parte de la *Teogonía*. Lo único que nos dice es que «lo primerísimo, nació Caos», es decir, que la producción de Caos es el acontecimiento primerísimo, al ser la primera modificación que se produce en el estado de cosas anterior al comienzo del proceso cosmogónico, esto es, en «lo que había antes de ordenarse el mundo». No quiere con «lo primerísimo» decirnos tanto que Caos fue lo primero en orden, como que éste fue el propio origen de los acontecimientos. El reloj de los acontecimientos se pone en marcha con la aparición de Caos, que inicia también, con su discontinuidad, la línea del tiempo.

2.4. ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO

Tras de Caos nace Tártaro (119). Éste es también otro hueco, pero el que existe entre la Tierra y el Mundo Subterráneo (se supone que de iguales dimensiones que el Caos, es decir, el hueco que hay entre la Tierra y el Cielo). Produce así Hesíodo una primera organización «horizontal» del espacio: Cielo, arriba, entendido como un espacio sólido —«de bronce» lo llama Homero en *Iliada* 17.425—; si uno pudiera llegar, podría golpearlo y sonaría; firme, sede de los dioses. Tierra, en medio, también sede firme para los mortales y los inmortales, y Mundo subterráneo, reino de los muertos. Entre los tres, dos grandes huecos que los separan, Caos (que separa Cielo y Tierra) y Tártaro (entre la Tierra y el Inframundo).

Aparece ahora un personaje singular: Eros (120). Eros no es un elemento comparable a Tierra o Cielo y muchos se han preguntado por qué se menciona aquí. La razón que parece más probable es que la primera fase de la cosmogonía es una especie de movimiento cuasiautomático, resultado de desplazamientos de masas cósmicas a un tiempo naturales y personificadas que se separan. Eros es la garantía de que más

adelante sea posible la aparición de nuevos seres pero ya como resultado de las uniones sexuales y de la reproducción. Así que, como garante de la posibilidad de reproducción de los seres, Eros debe aparecer pronto en escena, ya que hasta que él no haya nacido, no habrá esta posibilidad.

De Caos nacen Érebo y la Noche (123), elementos que van a ocupar los espacios respectivos. La Noche ocupa el espacio de Caos, entre Cielo y Tierra. Érebo, el espacio de Tártaro, en el mundo subterráneo. Pero de la Noche nacen sus contrarios (124). Vemos que hay una idea de progreso en esta ordenación: de lo oscuro, a lo luminoso, de lo negativo, a lo positivo, y además que los nacidos de Noche tienen funciones diferentes: Día va a distribuirse con Noche, alternativamente la ocupación del espacio entre Tierra y Cielo, hasta el extremo de que Hesíodo dirá luego de ellos que poseen compartido un palacio con dos puertas (*Teogonía* 746-757). Pero en el mundo subterráneo no hay posibilidad de que Érebo, la tiniebla profunda del abismo, alterne con un principio luminoso. Así que el elemento polar lo es entre el lugar más bajo del mundo y el más alto. Éter es una zona privilegiada, más alta y luminosa, junto al Cielo.

Volviendo a Tierra se nos «vuelve a contar» que engendra a Cielo (126), por la falta de capacidad del poeta para referirse a acontecimientos simultáneos a la que ya he aludido. Pero nos dice que ocurre «lo primero» otra vez. Es decir, Hesíodo ve como la abertura de Caos el mismo proceso «primero», aunque lo narra «en dos tiempos», primero, con la aparición de la Tierra, abajo, y luego, la del Cielo, arriba.

Luego el poeta nos habla del surgimiento aún automático de una serie de especificaciones de la tierra: los montes (129), y el mar (131), entendido como los mares interiores, porque Océano, del que se habla luego (133), no es un mar para los griegos, sino un río que circunda el círculo de la tierra.

2.5. EL ORDEN DEL MUNDO, CONJUNTO DE POLARIDADES: CONCLUSIÓN

Queda así un conjunto ordenado en polaridades. En lo más alto el Cielo, en lo más bajo el mundo subterráneo. Junto al Cielo, el límpido Éter, abajo del todo Érebo, la espesa tiniebla de la muerte. Bajo el Éter y sobre la Tierra, se reparten ordenadamente y por turnos el espacio Día y Noche. La Tierra, aunque esté personificada es, a la vez, la realidad física que tiene ya llanuras, montes y mares. Alrededor de la extensión de la tierra, el Océano, anillo acuoso que constituye los límites de este mundo.

Vemos pues en el pasaje de la *Teogonía* hesiódica algunos de los elementos que se han ido presentando como característicos de las cosmogonías. Otros no los vemos en esta parte de la obra, pero se hallan presentes en el resto del poema.

En efecto, la cosmogonía hesiódica nos narra la organización del mundo: el mundo físico, en el pasaje que hemos visto, pero también el mundo divino en el resto de la obra, que se refiere al sucesivo nacimiento de todos los dioses. También se referirá a la organización del poder (del poder divino, desde luego, pero éste es el modelo de la organización del poder humano) y así los dioses parcelan el mundo y se distribuyen estas parcelas de poder. Plutón queda con el mundo subterráneo, Posidón con el mar, Zeus, con el cielo.

No nos describe el estado inicial, antes de producirse el acto cosmogónico, pero lo presupone. Es aquello en lo que se abre Caos. El tiempo se inicia con este acto cosmogónico, ya que el nacimiento de Caos es el primer acontecimiento, lo primerísimo.

El proceso pertenece al tipo de los de separación de elementos, concretamente, la Tierra y el Cielo.

2.6. FUNCIÓN DE LA COSMOGONÍA HESIÓDICA

En cuanto a su función, el poema hesiódico ya no tiene nada que ver con el ritual. Oigamos lo que el propio Hesíodo nos dice en *Teogonía* 94-103, en donde presenta de forma bellísima la función de su propio poema: hacer olvidar las preocupaciones y alegrar el ánimo:

Y es que de las Musas y del flechador Apolo
descienden, en la tierra, los aedos y los citaristas. 95
y de Zeus, los reyes. ¡Feliz aquél a quien las Musas
aman! Pues dulce de su boca fluye el canto
y si alguien con un pesar en su ánimo recién afligido
se consume, con el corazón angustiado, entonces el aedo
servidor de las Musas, las hazañas de los hombres de antaño 100
celebra, y a los dioses que ocupan el Olimpo
y enseguida éste de sus pesares se olvida y ya de sus cuitas
ni se acuerda; de prisa cambian su ánimo los regalos de las diosas.

Por supuesto que, pese a que este propósito es el único enunciado por el poeta, es claro que ni para él ni para su público lo que cuenta es un asunto trivial. El placer que genera el conocimiento de la cosmogonía nace, entre otras cosas, de que, una vez oída, el oyente se hace cons-

ciente de que adquiere un conocimiento que le parece importante, especialmente porque le permite entender mejor su papel dentro del mundo.

3. UNA COSMOGONÍA ÓRFICA

3.1. LA TEOGONÍA DE JERÓNIMO Y HELANICO

Como contraste con la cosmogonía hesiódica, presento otra, para que pueda advertirse la variedad de soluciones propuestas por los griegos. Se trata de una cosmogonía órfica, pero atribuida a Jerónimo y Helanico, autores sobre los que no sabemos mucho. Los datamos más o menos hacia el s. II a.C. No debe extrañarnos que sea una teogonía órfica atribuida a otros nombres. La razón es que se suponía que el propio Orfeo fue el inspirador de variadísimas obras, de forma que cada uno de los diversos poetas a los que se atribuyen no era sino un mero amanuense de su voz, a modo de un médium de una poesía que les era revelada y ajena por su naturaleza al tiempo.

La conocemos de modo muy deficiente, ya que sólo nos han llegado algunas referencias sobre ella, en dos fuentes, ambas en prosa: Damascio, el filósofo neoplatónico del V/VI d.C. y Atenágoras, un apologeta del cristianismo de fines del II d.C. Presento el texto de Damascio (*Sobre los principios* 123 bis, al que llamaremos D) y el de Atenágoras (*En favor de los cristianos* 18.3 ss., al que llamaremos A), separando los diversos episodios aludidos, a fin de obtener un cuadro aproximado del relato original. He eliminado del farragoso texto de Damascio las pintorescas explicaciones que añade para encajar los testimonios órficos en el sistema del neoplatonismo tardío.

3.2. EN EL ORIGEN, EL AGUA

Se postula en este poema que en principio fue el agua. Veamos las características de esta agua y el mecanismo por el que da lugar a la descendencia posterior:

D Desde el principio hubo agua y la materia de la que se cuajó la tierra.

A Fue el agua el principio de todas las cosas y del agua se formó fango.

La expresión «se formó fango» de A es una versión prosaica del más poético «se cuajó la tierra» de D, mientras que «principio» de A subsume la condición de materia y la expresión «desde el principio» de D. El principio de las cosas es el agua, como en Homero, quien en un verso aislado (*Ilíada* 14.201) considera que Océano y Tetis son la pareja primordial. Luego se produce un proceso, sea de sedimentación, sea de solidificación, que en todo caso implica una separación o diferenciación de tierra (no de la Tierra como lugar) a partir del agua primordial. El ser primigenio es uno, y no una pareja, y el acontecimiento original es la decantación, sedimentación o «cuajo» de tierra de esta agua primordial. Algo que se asemeja mucho especulaciones presocráticas anteriores a esta cosmogonía, que sin embargo es aún mítica. En efecto, es bien sabido que el agua primordial fue postulada por Tales. La transformación de la materia original en otras por condensación lo fue por Anaxímenes. Luego veremos en nuestro texto algunas huellas importantes de la cosmogonía de Anaximandro. Se habla a menudo de influjo de los mitos en los primeros filósofos, pero no es descartable un influjo de éstos sobre aquéllos, ni menos aún, una relación mutua prolongada durante el tiempo.

3.3. TIEMPO Y NECESIDAD

A continuación nace un ser serpentino llamado «Tiempo y Heracles»:

D ...el tercer principio después de estos dos se originó de ellos, digo, del agua y de la tierra, y fue una serpiente dotada por naturaleza con cabezas añadidas, una de toro y otra de león, y en medio de ellas el rostro de un dios. Sobre sus hombros tenía alas y se llamaba Tiempo desconocedor de la vejez y Heracles.

A Y de ambos se originó un animal: una serpiente que tenía una cabeza de león <y otra de toro> añadida y en medio de ambas, el rostro de un dios. Su nombre era Heracles y Tiempo.

El verbo que se usa no quiere decir «nacido» por generación sexual, sino «producido». Agua y tierra, asexuados, no forman una pareja ni son los padres del dragón, sino un medio en el que éste nace. El dragón es el primer ser con forma y que, como tal es descrito. Y además, como primer acontecimiento, es también Tiempo el mismo. El Tiempo es serpentino y es alado. ¿Por qué esta forma? Brisson (*Orphée et l'orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Aldershot 1995, IV 2914) apunta que, como el reptil se asocia al mundo subterráneo, y las alas, a los seres que van por el cielo, en cierto modo es una síntesis entre el mundo de arriba y el de abajo. Siendo todo esto cierto, y sin desdeñar lo mucho que se ha dicho de la imaginería oriental que subyace bajo esta representación, creo que hay que observar, además, que la imagen de Tiempo se sitúa en una galería de personajes cuya primera representación literaria en Grecia es el Tifeo hesiódico: un ser de la fase cosmogónica, entidad primigenia, monstruosa, anterior al orden posterior impuesto por Zeus. La unión con cabezas de animales terrestres completan el elenco de esta especie de «archianimal», prefiguración conjunta de todos aquellos que luego se diversificarán. El nombre de Heracles seguramente se debe a la identificación de este héroe con el Zodíaco. Apuntaría a que este tiempo es la organización del ciclo estacional.

Junto a Tiempo aparece un segundo ser, Necesidad:

D Se unió a él Necesidad, que es a la vez Naturaleza y Adrastea, incorporórea y con los brazos extendidos por todo el mundo, torando sus confines...

Necesidad es una entidad cuyo poder se extiende por todo el universo; el alcance de sus brazos expresa de forma metafórica que todo el mundo está sometido a su norma. Pero es incorpórea y, consecuentemente, no se la describe.

Frente a otras interpretaciones posibles, creo que este episodio significa que la ordenación del mundo supone dos premisas: la aparición de Tiempo y que el transcurso del tiempo sea ordenado. Este marco de «tiempo-orden» nos recuerda a Anaximandro, cuando habla de que el ciclo de las estaciones ocurre «según la disposición del tiempo» (B 1 Diels-Kranz).

3.4. DESCENDENCIA DE TIEMPO

El poema continuaría narrando la descendencia de Tiempo:

D Éste era pues el Tiempo desconocedor de la vejez ... padre de Éter y de Caos. Este Tiempo, la Serpiente, genera una triple descendencia: el Éter húmedo y Caos sin límites y el tercero, después de ellos, Érebo nebuloso.

Las referencias son casi literales. Obsérvese que se habla sólo de Tiempo como padre, lo que quiere decir que Necesidad no es su pareja sexual. En cuanto a la triple descendencia, pienso que supone una organización del espacio, a falta aún de elementos sólidos: El Éter, arriba, como la zona superior, calificado como húmedo, probablemente como resto de su procedencia de las aguas primordiales, Caos, que en Hesíodo era el espacio entre Cielo y Tierra, por lo que quedaba limitado por ellos, es aquí ilimitado, porque aún el Cielo y la Tierra, que lo limitarán, no han nacido. El Érebo, abajo, es la zona tenebrosa del mundo inferior. Para el autor, estas entidades tienen entre sí una unión anterior a la aparición de Cielo y Tierra, que será posterior. Lo que se ha producido es una separación de las aguas primordiales, como en el Génesis 1, en que primero se crea el firmamento como una divisoria entre aguas de arriba y aguas de abajo, y luego se crea la tierra. Se invierten así los términos de la cosmogonía hesiódica, en la que la creación de elementos firmes y sólidos (Cielo y Tierra) es anterior a la de los espacios intermedios.

3.5. EL HUEVO CÓSMICO

Un nuevo acontecimiento tiene lugar en el escenario de la cosmogonía:

D Pero entretanto, según dice, Tiempo engendró un huevo; también esta tradición lo hace criatura de Tiempo.

A Este Heracles engendró un huevo descomunal que, lleno de la fuerza de quien lo había engendrado, se partió en dos por fricción. Su parte superior acabó por ser el Cielo, y la que se fue para abajo, la Tierra.

Muchos autores han señalado las similitudes de este modelo con la cosmogonía de Anaximandro, quien habla de un círculo de fuego, dentro del que hay una especie de germen, cuyo desgarrar produce la estructura actual del cosmos (fragmento A 10 Diels-Kranz). En la cosmogonía órfica, el huevo que se ha originado en el centro de las aguas primordiales separadas, al romperse, configura la demarcación de estas separaciones de las aguas con espacios sólidos: el Cielo y la Tierra.

3.6. PRIMOGÉNITO

Tras la ruptura del cascarón del huevo cósmico, hace su aparición el ser que se había ido generando dentro de él:

D Y en tercer lugar, además de éstos, un dios bicórpore, con alas de oro sobre los hombros, que tenía por naturaleza a ambos lados cabezas de toro y sobre su cabeza una monstruosa serpiente que adoptaba las más variadas formas de animales ... También esta historia sagrada celebra a Primogénito.

A Y también apareció una especie de dios bicórpore.

Debe destacarse el gran parecido de la descripción de Primogénito con la de Tiempo, sobre el que añade una novedad: bicórpore quiere decir aquí «hermafrodita». El nuevo dios tiene ambos sexos, para poder dar origen a la reproducción sexual; debe observarse que es desde ahí desde donde comienzan los nuevos seres a reproducirse sexualmente.

3.7. PAN

Damascio acaba su breve relato con el nacimiento de Zeus-Pan:

D Y llama a Zeus el que ordena todas las cosas y el universo entero, por lo que también se le denomina Pan».

Obedece esta identificación a diversos motivos; por un lado, al deseo órfico de ver tras la multiplicidad divina una sola realidad; por otro, a una larga tradición de autores que tratan de sacar partido de las etimologías; sobre todo, los estoicos, pero también, antes, los poetas y Platón. Aquí Zeus, que será el artífice del nuevo orden, se identifica con el dios Pan, cuyo nombre se explica a partir del adjetivo griego *pan* «todo».

El poema continuaría después con el nacimiento de los demás dioses, esto es, en la continuación teogónica, que aquí ya no interesa a nuestros propósitos.

3.8. ALGUNOS RASGOS DE LA COSMOGONÍA DE JERÓNIMO Y HELANICO

La novedad con respecto a la *Teogonía* de Hesíodo es que, mientras que en ella Zeus asumía simplemente su papel de rey de hombres y dioses, en ésta asume una función poco frecuente en las teogonías griegas, que es la de ser el responsable de la ordenación del mundo.

Se plantea en esta obra, pues, una cosmogonía bastante abstracta, pero clara, en mi opinión. Del agua primordial, indistinta y atemporal, que contiene en sí el germen de las cosas, se decanta o «coagula» barro,

del que saldrá Tiempo y la entidad complementaria, Necesidad, lo que significa la aparición del tiempo ordenado en el mundo. Ambos son responsables de la separación del agua primordial en una primera organización del espacio: Éter arriba, Caos, intermedio, Érebo, abajo. La generación del huevo en el centro de este espacio permite, por un lado, completar la organización del espacio, al configurarse Cielo y Tierra de la ruptura de su cáscara. Por otro, la generación sexual aparece en el mundo de la mano de Primogénito —cuyo nombre indica que ya se trata de un ser nacido—, que contiene en sí ambos sexos. Luego vendrá el orden de Zeus, que comporta también la ordenación del propio mundo físico.

Vemos en esta teogonía, por último, que tiene aún muchas características propias del mito, como la personificación de principios, o la existencia de seres monstruosos primigenios en los primeros momentos de la teogonía, pero éstas aparecen ya muy racionalizadas: en lugar de un ser primigenio con nombre, se menciona un elemento, el agua, o se plantea el problema de la organización del espacio. Por último cuenta con la figura de un dios no creador, pero sí ordenador del cosmos.

4.1. EPIMÉNIDES Y SU COSMOGONÍA

Epiménides fue un notorio poeta, santón y milagrero cretense, incluido en algunas de las listas de los Siete Sabios, al que se mandó llamar a Atenas hacia 595 a.C. para que purificara la ciudad como consecuencia de un crimen sacrilego que la había contaminado, lo que da idea del prestigio que alcanzó en su tiempo. Se le atribuye una amplia serie de obras, muchas de las cuales, si no todas, serían espurias. Entre ellas se cuenta una teogonía de la que nos ha llegado un puñado de noticias (los datos aparecen reunidos en A. Bernabé *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta* II 3, Berlín-Nueva York 2007, 105ss.).

4.2. LOS PRIMEROS PRINCIPIOS

Sobre los personajes divinos que Epiménides situaba en el principio de las cosas, contamos con dos textos que hacen referencia a ellos (Epiménides, fragmento 46 Bernabé):

Damascio. *Sobre los principios* 124 (- Eudemo, fragmento 150 Wehrli) Epiménides postuló dos primeros principios, Aire y Noche, esto es, honrando con el silencio la unidad anterior a ambos, de los que fue engendrado el Tártaro (supongo que el tercer principio, como una cierta mezcla combinada de los dos). De ellos, dos Titanes, un intermedio comprensible. Llamados así porque en ambos se distiende la punta y el extremo¹. Mezclados

1. Juego de palabras entre *Titanes* y *dia-teinein* «distender».

ambos entre sí engendraron un huevo, en realidad el animal inteligible, del que luego surgió otra generación.

Filodemo, *De la piedad* 1 (pp. 19 y 61 Gomperz) En los versos épicos atribuidos a Epiménides se dice que todo se constituyó de Aire y Noche.

Lamentablemente no se trata de testimonios literales. La terminología no es en ninguno de los dos casos poética, sino la propia de la filosofía contemporánea de cada uno de los autores. Damascio habla de «primeros principios» o de «animal inteligible», que son claras «traducciones» a su propio sistema. Filodemo utiliza «se constituyó», como si Aire y Noche fueran elementos materiales constitutivos de la realidad. Por otra parte, Damascio supone que hay algo anterior a Aire y Noche, aunque Epiménides no haya hablado de ello. Veamos qué podemos obtener en claro a partir de estos datos para la reconstrucción de lo que no era una obra filosófica, sino un poema épico religioso muy anterior a ambos autores y que, en consecuencia, debía expresarse en otro lenguaje.

Parece claro que el poeta decía en su poema que Aire y Noche fueron los primeros seres. Desde luego, seres personificados y divinos, y no meros principios materiales, como se trasluciría de la lectura de los dos filósofos. Probablemente una pareja de diferentes sexos, Aire masculino y Noche femenina. Pero podemos preguntarnos si lo que nos decía Epiménides es que desde el principio «existieron ambos» o bien que «nacieron», ya que, en el primer caso, Epiménides consideraría a Aire y Noche dos entidades eternas, mientras que en el segundo, presupondría que el primer acto cosmogónico sería el nacimiento de estos seres, en la idea, expresa o no, de que existía algo anterior, informe y desordenado, esto es, la interpretación de los hechos que nos da Damascio.

Es cierto que el filósofo neoplatónico opera con el prejuicio de encuadrar las antiguas teogonías en las tríadas neoplatónicas y que lo hace otras veces, como en su referencia a la teogonia de Jerónimo y Helanico, quien tras contarnos que en ella se decía que «desde el principio hubo agua y la materia de la que se cuajó la tierra», añade: «omite, como indecible, la unidad que hay antes de ella»². Pero también es muy probable que si Epiménides hubiera usado un verbo como «nacieron» se explicaría mucho mejor que Damascio presumiera que

2 Cf. capítulo 3, § 3.2. donde, sin embargo, no he recogido esta precisión de Damascio, que no era pertinente a la reconstrucción de la obra.

había algo anterior a Aire y Noche. En el caso que acabo de usar como paralelo, la teogonía órfica de Jerónimo y Helanico, nos consta que era así, gracias al testimonio complementario de Atenágoras. En efecto, poco antes de hacer referencia a la teogonía órfica que sin duda es la misma que Damascio atribuye a Jerónimo y Helanico, Atenágoras lo considera como un claro ejemplo de teogonía en que los dioses nacen, lo que quiere decir que también nacen el agua y el fango. Y por ello el neoplatónico interpreta este hecho en el sentido de que existía algo pre-existente al agua.

Por otra parte, si aceptamos que en la teogonía de Epiménides Aire y Noche nacen como primeros seres, la situación sería similar a la que se da en la *Teogonía* de Hesíodo, en la que el poeta dice de Caos que «nació», lo que suscita que consideremos que probablemente existía algo anterior a Caos, la materia indivisa.

Tanto el modelo hesiódico como el idéntico comportamiento de Damascio en relación a las cosmogonías de Epiménides y de Jerónimo y Helanico nos permite, al menos, suponer con cierta verosimilitud, que Epiménides iniciaba su relato refiriéndose al nacimiento de dos primeros seres, Aire y Noche, quizá presuponiendo, desde luego, sin aludir a ella, una materia informe e indiferenciada preexistente.

Aire no aparece como primer principio en ninguna teogonía conocida, pero aparece en tercer lugar, tras Tártaro y Noche en la atribuida a Museo por el propio Filodemo:

Filodemo, *De la piedad* 1 (p. 61 Gomperz = Museo fragmento 81 Bernabé)

En algunos se dice que todo nació de Noche y Tártaro... en los poemas atribuidos a Museo está escrito que primero nació Tártaro, luego Noche y, el tercero, Aire.

Lo que es en todo caso claro es que no debe identificarse Aire con Éter, que sí tiene un papel primigenio en algunas teogonías como la de las *Rapsodias*. El Aire (*Aer*) es para los griegos un elemento oscuro y nebuloso, del todo diferente de un Éter caracterizado por una limpidez casi identificable con el vacío. Por otra parte, Anaxímenes, autor muy probablemente anterior a nuestro poema, postula al Aire como primer principio en su cosmogonía filosófica (B 2 Diels-Kranz), en lo que le seguiría, más tarde, Diógenes de Apolonia (fragmentos 8-9 Laks). Es probable que la presencia del Aire en Epiménides se deba a un influjo de los filósofos. Ello no debe extrañarnos, ya que influjos filosóficos se registran en una teogonía órfica como la de Jerónimo y Helanico y

desde luego en el comienzo de las *Metamorfosis* de Ovidio. Tendríamos en este caso otro ejemplo temprano de tal proceso.

Por su parte, Noche presenta como condición primera la oscuridad. Puede imaginarse, pues, el nacimiento de Aire y Noche como una primera diferenciación, a partir de una masa informe originaria, en la forma de una especie de hueco nebuloso y pleno de oscuridad, carente de límites espaciales definidos.

La construcción del mundo se inicia, como un edificio, desde abajo, y por ello, primero surge el Tártaro, que entiendo como fundamento sobre el que luego podrá enraizarse la Tierra. La razón de haber situado a Aire como antecesor de Tártaro podría deberse al uso por Homero y Hesiodo de la fórmula *Tártaron eeróenta* «Tártaro nebuloso», con un derivado de *Aer*. La naturaleza nebulosa de Tártaro se prestaba bien a presentárnoslo como hijo del aire nebuloso y turbio, el *Aer*. También en Hesiodo (*Teogonía* 119, un verso que ha sido objeto de sospecha, a mi entender, sin razón) aparece Tártaro en un momento muy inicial del mundo: nada más abrirse el Caos sobre la tierra, surge el Tártaro, en las profundidades de la tierra.

La expresión de Damascio «como una cierta mezcla combinada de los dos» podría sugerirnos que Epiménides, siguiendo una vez más el modelo hesiódico, narraría que Tártaro nació de la unión (sexual) de Aire y Noche, ya que el verbo griego que corresponde a «mezclarse» se usa en diversas fórmulas en este sentido.

4.3. DOS TITANES

La parte más difícil de explicar del texto de Damascio viene a continuación. Primero, sorprende la expresión «de ellos», con un relativo plural (*ex hon*) como origen de los Titanes. No puede referirse a Tártaro sólo (esperaríamos el relativo en singular), ni a un anómalo *menage à trois*. Por la manera de narrar de Damascio, tampoco parece que se trate, sin más, de dos hijos más de Aire y Noche (esperaríamos, algo así como «de Aire y Noche nacieron el Tártaro y dos Titanes»). Algo debía de implicar el texto a Tártaro también como para que Damascio nos presente la situación como escalonada. Una solución podría ser que los dos Titanes nacieran de Noche y Tártaro. Pero más verosímil me parece que nacieran de Aire y Noche en el Tártaro, siendo éste una especie de cimiento o basamento sobre el que nacieron-se configuraron los otros dos.

Pero la continuación es igualmente difícil. Se nos dice que nacen dos (y sólo dos) Titanes. *Ti<ta>nas* es conjetura de Kroll, en vez del texto *tinus*

«algunos» que no da sentido. Aunque es puesta en duda por Wehrli en su edición de Eudemo, me parece impecable, ya que sólo *Ti<ta>nas* puede justificar la explicación etimológica que se ofrece «porque en ambos se distiende la punta y el extremo».

En principio, tal etimología podría ser de Damascio. En efecto, encontramos una similar, atribuida a Jámblico por Proclo (*Comentario al Crátilo* 56.16s. Pasquali), por lo que algunos autores la consideran una interpolación neoplatónica. Pero creo que hay buenos motivos para pensar que podría aparecer ya en el propio Epiménides:

a) No es nada extraña en un poema épico la presencia de una etimología relacionada con los Titanes. Baste citar dos ejemplos, el primero, de Hesíodo (*Teogonía* 207ss.):

Los llamaba Titanes como sobrenombre su padre,
el gran Cielo, por insultar a los hijos que él mismo había engendrado
decía que en su intento (*titainontas*) por su insensatez habían cometido
un terrible
acto, por el que luego en el futuro, pagarían castigo (*tisin*).

en donde el poeta pone en relación etimológica *Titanas* con *titainein* «intentar» y con *tisin* «castigo». El segundo, un pasaje de la teogonía órfica de Jerónimo y Helánico, en la continuación que no recogía más arriba, en la que se nos dice («Orfeo», fragmento 87 Bernabé):

Tierra veneranda parió hijos de Cielo
a los que, es sabido, también dan el sobrenombre de Titanes
porque 'tomaron venganza' (*teisasthen*) en el gran cielo estrellado.

b) Damascio no nos indica explícitamente por medio de un «creo» o un recurso similar que la etimología sea suya.

c) Ni «punta» (*akron*) ni extremo (*peras*) son términos inequívocamente neoplatónicos. Por el contrario, la relación de la construcción primigenia con los límites (en la forma poética *peirar*, *peirata*) aparece en otras teogonías, cf. por ejemplo un fragmento de las *Rapsodias* («Orfeo», fragmento 111 Bernabé):

Este Tiempo desconocedor de la vejez, de imperedecera sabiduría a Éter
engendró y al grande, prodigioso Abismo en ambos sentidos.
Y no tenía por debajo límite (*peirar*), ni fundamento, ni asiento.

y también encontramos una fraseología similar, asimismo en relación con el Tártaro, en Platón (*Fedón* 111e):

Una de las simas de la tierra resulta ser con mucho la mayor y atraviesa de parte a parte toda la tierra. A ella se refiere Homero cuando dice ... (cita *Iliada* 8.14) y es la que en otro lugar él y otros muchos poetas han llamado Tártaro. En efecto, en esta sima confluyen todas las corrientes y de ella vuelven a fluir ... la causa de que fluyan de allí y de que vuelvan a confluir es que esta masa de agua no tiene ni fundamento ni lecho.

Los *peirata* de la tierra se citan a menudo en relación con dioses o criaturas primigenios como Crono (*Iliada* 8.478), Océano y Tetis (*id.* 14.200, 301, también se habla de los *peirata* del propio Océano en *Odisea* 11.13), la sierpe guardiana de las manzanas de oro (Hesíodo *Teogonía* 335), Atlante y las Hespérides (*id.* 518), o los Titanes (*id.* 622). Se relacionan con la geografía del Más Allá, como la llanura Elisia (*Odisea* 4.563). Pero sin duda el paralelo más interesante es la descripción del Tártaro de la *Teogonía* hesiódica, en la que se nos dice que encima de él están las raíces de la tierra y del mar (727s) y que es precisamente allí donde están los Titanes castigados (729-731) y, lo que es más interesante, también los *peirata* de todas las cosas (736ss.).

d) Es más. Es probable que la relación etimológica que Epiménides propone para la palabra Titanes (*diateino*) sea la que motiva la aparición de éstos en un momento tan temprano de la teogonía. Si, como es tradicional, el Tártaro al principio no tendría *peirata*, el siguiente paso de la cosmogonía que propone Epiménides sería dotar de *peirata* al mundo. Y, por otra parte, el motivo de que los Titanes sólo fueran dos sería su relación con las limitaciones de la extensión del nuevo espacio, cima y límite, extensión a lo alto y a lo ancho.

En todo caso, la información de Damascio de que los Titanes son dos hace la tradición de Epiménides incompatible con cualquier otra de las conocidas, ya que su número es considerablemente mayor en Hesíodo (*Teogonía* 133ss.) donde son seis Titanes y seis Titánides), en la tradición cretense recogida por Diodoro (5.66, en que son seis Titanes y cinco Titánidas), o en la teogonía órfica de las *Rapsodias* («Orfeo», fragmento 179 Bernabé, en que son siete y siete).

Si lo que pienso es cierto, los Titanes serían en el texto de Epiménides entidades abstractas y primigenias, representarían los límites del mundo que se edifica sobre el Tártaro o mejor aún, los principios de limitación, necesarios para que luego los límites sean posibles, antes de la aparición de los demás componentes del espacio que iban a ser sus límites físicos.

El poeta podría sobrentender que se trata de una pareja, un Titán y una Titánide, pero no me parece aceptable la propuesta de algunos autores de ponerles nombre, como Océano y Tetis o Crono y Rea. Si Epiménides hubiera mencionado a Océano y Tetis o a otras divinidades cuales fueran, esperaríamos que Damascio, que es cuidadoso en mencionar los nombres de los seres primigenios en todas las cosmogonías que nos transmite en la misma parte de su obra, nos los hubiera transmitido. Por ello me parece mucho más probable que Epiménides hubiera hablado de una pareja de Titanes anónimos, como símbolos de la organización del espacio.

4.4. EL HUEVO CÓSMICO Y SU DESCENDENCIA

A partir de esta nueva situación surge un huevo. Damascio interpreta el proceso como una mezcla (de nuevo, quizá, reflejo de una unión sexual). Pienso que en la imaginación de Epiménides, la limitación del espacio cobra forma corpórea a lo alto y a lo ancho, en el huevo, un modelo que usan los órficos y también otras mitologías. Si los Titanes representan la posibilidad de los límites, el huevo es la concreción corpórea de los límites.

Damascio se detiene aquí, desinteresado por la continuación de la historia, y se limita a señalar que del huevo «luego surgió otra generación». Nos deja así sin que podamos dar respuesta a dos cuestiones importantes: una, si la ruptura del huevo da lugar, como en la teogonía de Jerónimo y Helanico, a Cielo y Tierra. La segunda, si en el interior del huevo se hallaba algún ser primigenio, como Eros en las cosmogonías órficas.

Con respecto a la primera cuestión, Tierra y quizá Cielo se citan en otro fragmento atribuido a Epiménides, como veremos a continuación. Pero una cosa es que se hablara de ellos en la teogonía de este poeta y otra muy distinta saber si pueden situarse en este punto de la genealogía divina. Por otra parte, la frecuente asociación de Tártaro y la Tierra (p. ej. en Hesíodo, *Teogonía* 841 etc. *tartara gaies*) hace verosímil que, tras el nacimiento del Tártaro, siguiera el de la Tierra. Y no menos esperable es la aparición consecuente de Cielo, para finalizar la construcción del mundo. Arriba, el Cielo, debajo de él, la Tierra y debajo del todo, sirviendo de soporte a sus raíces, el Tártaro.

Con respecto a la segunda, nada sabemos, pero me parece evidente que el modelo del huevo exige que en su interior surgiera un ser que sirviera como principio de la generación de las cosas. En este sentido

parece apuntar la frase de Damascio «surgió otra generación», que exige un principio de la generación. En la parodia aristofánica de las *Aves* es Eros, como veremos a continuación (capítulo 5), y en las *Rapsodias* órficas Fanés-Eros, pero hay más posibilidades, entre otras, que se tratara de Proteo, como veremos algo más adelante. Desde luego no Fanés, que aparece en una época muy posterior a la de este poema.

4.5. HARPIÁS Y SIRENAS

Es de nuevo Filodemo el que nos suministra un nuevo retazo de información sobre la teogonía de Epiménides (fragmento 47 Bernabé):

Epiménides dice que (sc. las Harpías) eran descendencia de Cielo (Urano)³ y Tierra y afirma que una vez Proteo les profetizó que si alguno no fuera hechizado por ellas, las mataría. Cuando Odiseo pasó de largo con su nave, se despeñaron y murieron.

Da la impresión de que Epiménides identifica a las Harpías con las Sirenas. Iconográficamente son muy similares y la identificación no nos extraña.

Sobre las sirenas nos cuenta Epiménides una leyenda que también conocemos por Higino (*fábula* 141). En este caso media un oráculo de Proteo (en la versión de Higino sólo se dice «se les había vaticinado» (*his responsum erat*) sin indicar de quién procedía el oráculo). Cabría preguntarse si Proteo aparecía antes que las sirenas en la genealogía, para poder asumir el papel de oráculo, característico de los dioses primigenios en estos poemas. Un dios «primero», de acuerdo con su etimología, real o supuesta, marino y metamórfico puede asumir el papel de fuente de vida y divinidad primigenia. Y si aparecía antes de las Sirenas, que son hijas de la Tierra, Proteo tendría que pertenecer a la generación anterior, por lo que podría ser el personaje surgido del huevo cósmico. Pero esta propuesta no pasa de ser una especulación indemostrable.

Parece que las Harpías eran también identificadas con las Hespérides por parte del poeta y consideradas por tanto guardianas de las manzanas de oro, de acuerdo con una nueva mención de Filodemo (*De la piedad* p. 43 Gomperz, Epiménides, fragmento 48 Bernabé):

3 La lectura es dudosa, porque sólo se lee el final. Podría ser Océano o Crono. Pero la pareja Cielo (Urano) y Tierra es mucho más habitual y, además, coincidiría mejor con lo que he argumentado sobre un posible origen de ambos a partir de la fractura del huevo.

También dice que las Harpías guardan las manzanas Acusilao (fragmento 10 Fowler). Epiménides también lo dice, y que eran las mismas que las Hespérides.

Podríamos reconstruir entonces que Epiménides nos presentaba una generación de descendientes de Tierra y Cielo, divinidades o semidioses primigenios, relacionados con el mundo del más allá. La triple identificación Hespérides-Sirenas-Erinis nos sitúa a Epiménides en una tendencia «asociacionista» que es característica de la poesía órfica.

4.6. CRONO Y SU PROGENIE

Probablemente hijo de Tierra y Cielo (como es la versión más extendida) sería Crono. Sabemos que Crono aparecía en la cosmogonía de Epiménides, por el fr. 51 al que luego me referiré. Un par de pasajes de Arato hacen referencia a mitos sin indicación de procedencia. Es posible que tales pasajes deriven de Epiménides. Los dos aluden a la leyenda cretense de la infancia de Zeus y Diels los atribuye a los *Cretica*. En el primero se habla de su ocultación en la cueva del Ida, al cuidado de los Curetes (Arato 30-35 = Epiménides, fragmento 49 Bernabé):

Si es que realmente es cierto
que aquéllas de Creta (sc. las Osas) por voluntad del gran Zeus
se elevaron al cielo, porque cuando era aún un niño
en la fragante Dicte, cerca del monte Ida,
en un antro lo encerraron y lo criaron por un año,
cuando los Curetes de Dicte engañaron a Crono.

Naturalmente, Arato ha podido reelaborar la leyenda a su gusto, pero resulta verosímil que Epiménides haya situado dentro de una teogonía (que en los autores griegos está relacionada siempre con la historia de la transmisión de poderes entre los dioses), el episodio del nacimiento de Zeus y su crianza por los Curetes en una cueva, dando especial relieve a una leyenda cretense que sitúa la escena en una cueva cerca del Ida. En todo caso la leyenda no se aparta demasiado de la versión del *Himno a Zeus* de Calimaco o de la de Apolodoro. Situar a las Osas como las nodrizas de Zeus ha podido ser una creación de Arato.

En el segundo se menciona la cabra Olenia que habría nutrido a Zeus en la cueva (Arato 162-164 = Epiménides, fragmento 50 Bernabé):

Unida a su hombro derecho está
la Cabra santa, la que, se dice, ofreció su ubre a Zeus;
los intérpretes de Zeus la llaman Cabra Olenia.

Que el episodio sería importante en el poema lo indica también la noticia de Diógenes Laercio 1.111, según la cual la teogonía de Epiménides constaba de unos 5000 versos y era conocida también con el nombre de *Nacimiento de los Curetes y los Coribantes y Teogonía*.

Un escolio nos transmite uno de los poquísimos fragmentos literales del poeta, acompañados de una información adicional importante (Escolio a Sófocles, *Edipo en Colono* 42 [8.14 Di Marco] = Epiménides, fragmento 51 Bernabé):

Epiménides dice que las Euménides son hijas de Crono:
Del cual nació la áurea Afrodita de hermosa cabellera,
las Moiras inmortales y las Erinis de cambiantes dones.

Es sorprendente que Afrodita aparezca como hija Crono en vez de serlo de Cielo. No sabemos si Afrodita y las Erinis son hijas de Rea, la esposa de Crono, o producto de la castración de este dios, como la que se narraba de la castración de Cielo en las *Rapsodias* órficas (fragmento 189 Bernabé). La segunda hipótesis me parece más verosímil, dado que es una castración del motivo más lógico para asociar a una diosa de la sexualidad como Afrodita con diosas de la venganza por el derramamiento de sangre familiar, como las Erinis. No obstante no es posible ir más allá. En cuanto a la relación con las Moiras, que en Hesíodo (*Teogonía* 217) son hijas de Noche, puede estar motivada porque en Atenas y en Esparta el culto de Afrodita se relacionaba con el de las Moiras.

4.7. OCÉANO, ÉSTIGE Y PIRANTE

También se refería Epiménides en su poema a Océano y a Éstige, su hija, que, como es sabido, configura la laguna infernal (Pausanias 8.18.2 = Epiménides, fragmento 52 Bernabé):

Epiménides de Creta consideró también a Éstige hija de Océano y que ésta no se unió con Palante, sino que parió a Equidna de Pirante, quienquiera que sea el tal Pirante.

El agua de Océano y la de Éstige, nos indica el mito de Epiménides, son una misma agua, ya que la una nace del otro. Ignoramos la relación

de Océano con la genealogía que antes hemos establecido. Lo tradicional es que Crono sea hijo de Cielo, y que Océano pertenezca a la misma generación, pero tampoco podemos afirmar que sea así en Epiménides. Éste coincide con Hesíodo (*Teogonía* 383) en hacer a Éstige hija de Océano. En cambio, Equidna en Hesíodo (*Teogonía* 297) es hija de Ceto y Forcis, mientras que en la teogonía de Jerónimo y Helanico («Orfeo», fragmento 81 Bernabé) es hija de Fanes.

En cuanto al personaje Pirante, que provoca la perplejidad de Pausanias, me parece sugestiva la propuesta de West (*Orphic Poems*, Oxford 1983, 48 n. 41), según la cual Peiras es la personificación de los límites (*peirata*) de la tierra. Una idea que insiste en la relación de los límites con la construcción del mundo, a la que ya he aludido a propósito de los Titanes.

4.8. ZEUS OCUPA EL PODER: LA REBELIÓN DE TIFEO

Por último, es de esperar que Zeus se haría con el poder en el cielo. Pero, de igual modo que en Hesíodo (*Teogonía* 835ss.), se registra un intento de un antagonista por arrebatárselo, un antagonista que es también Tifeo (Tifón), de acuerdo con una noticia de Filodemo oscurecida por el mal estado del papiro (Filodemo, *De la piedad* p. 46 Gomperz = Epiménides, fragmento 53 Bernabé):

Según Epiménides Tifón se desliza en la morada regia, mientras Zeus dormía, de suerte que se adueñó de ella.

Al parecer, Tifeo, en lugar de un enfrentamiento directo con Zeus, habría optado por un asalto silencioso a su palacio olímpico, aprovechando el sueño del dios, pero suponemos que, como es normal en las teogonías griegas, Zeus conseguiría abortar el intento.

4.9. CONCLUSIÓN

Los retazos que hemos reconstruido de la teogonía epimenídea nos llevan a una conclusión que se identifica con la de Leclerc, cuyas palabras recojo (*Kernos* 5, 1992, 223):

La *Teogonía* atribuida a Epiménides parece haber recurrido a un tiempo a rasgos hesiódicos, a elementos órficos y a principios nuevos como el aire de Anaxímenes. Esta obra se inscribiría en el esfuerzo que se desarrolla a fines del siglo VI a.C. por conciliar las maneras de pensar antiguas y la filosofía naciente.

En efecto, la línea argumental deriva, como es habitual en las teogonías, del modelo hesiódico, pero con mayor incidencia filosófica: Aire como elemento inicial o los Titanes representando la idea del límite. Parecen influjos órficos claros la primacía de la Noche, el modelo del huevo y la tendencia «asociacionista». Añadiría al cuadro la incidencia especial de los mitos cretenses.

En los fragmentos conservados no podemos señalar datos que indiquen que en el poema se expresaba alguna relación teológica de la cosmogonía con el nacimiento de los hombres ni con su salvación, como es característico de las teogonías órficas. No obstante, el hecho de que el anónimo autor de la *Teogonía* haya querido atribuir su obra a un «hombre santo» como Epiménides sugiere que el elemento religioso, del tipo que fuera, debería estar presente en el poema.

Soy consciente de que la reconstrucción propuesta contiene un cierto grado de especulación, pero la escasez del material nos obliga a un análisis muy minucioso de los fragmentos conservados y a tratar de compensar las deficiencias con el uso del método de la implicación. Si la propuesta no puede ser demostrable en todos sus extremos, espero que, al menos, haya resultado verosímil.

5.1. ARISTÓFANES PARODIA LAS COSMOGONÍAS

Completa nuestro recorrido por algunas cosmogonías griegas un ejemplo de cosmogonía cómica, paródica.

En las *Aves*, una comedia representada probablemente en 414 a.C., Aristófanes pone en boca del corifeo del coro de las aves unos versos (693 ss.) en que se narra una cosmogonía. De ellos comentaba un escolio al verso 693 que «no hay necesidad de remitirlos a los de Hesiodo o a los de algún otro poeta genealógico». El pasaje de Aristófanes ha suscitado una larga discusión entre los estudiosos modernos, ya que unos quieren ver en él el trasunto de una auténtica teogonía órfica (p. e. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, Madrid 2003, 143-148) y otros (p. e. Moulinier, *Orphée et l'orphisme à l'époque classique*, Paris 1955, 94 ss.) no creen que tenga otro valor que una pura astracanada del poeta. Incluso algunos autores que se han ocupado del problema de los testimonios antiguos del orfismo, han hecho caso omiso de estos versos.

Posturas más matizadas tienen Kirk-Raven-Schofield (*The Presocratic Philosophers*, Cambridge 1983, 26-29), quienes incluyen el pasaje en el epigrafe «fuentes griegas antiguas, no específicamente órficas» y consideran que es una parodia de un tipo de cosmogonía en la que advierten elementos hesiódicos, pero también otros que no son hesiódicos, asimilables a los órficos y que no creen inventados por Aristófanes. Es el punto de vista que me parece más matizado y en el que profundizaremos. Sin embargo manifiestan sus dudas de que el motivo del huevo

proceda de una fuente órfica antigua considerando que hay diferencias notables con otras fuentes claramente órficas y que eso parece contradictorio con una secta que tendería a mirar sus libros tradicionales como sacrosantos. Este argumento es inconsistente cuando se utiliza para referirse a una tradición como la órfica, que no es dogmática en absoluto, ya que registramos en ella numerosas variaciones de unas obras a otras.

En esta línea situaríamos a West (*The Orphic Poems*, Oxford 1983, 112), quien cree que la mayor parte del delicado humor de este pasaje se basa en el uso de elementos de teogonías serias y admite un componente órfico.

5.2. LA PARÁBASIS DE LAS AVES: ARTICULACIÓN DEL PASAJE

Aparece nuestro texto en la parábasis de las *Aves*. Después de que éstas se han decidido a poner en práctica el plan de Pistetero de construir una ciudad en las nubes, el coro, compuesto por aves, se dirige al corifeo para que dé comienzo a los anapestos. Éste entona un elogio de las aves, precedido por el pasaje que nos ocupa (Aristófanes, *Aves* 685ss.):

Ea pues, hombres, nacidos a una vida tenebrosa, parejos a la prole
de las hojas, 685
de mínimo poder, figurillas de barro, estirpes fantasmagóricas de sombra,
sin alas, transitorios, desdichados mortales, varones como surgidos
de un sueño,
prestadnos atención a nosotros, los inmortales, los que existimos siempre,
habitantes del éter, a la vejez inmunes, sumidos en eternos designios,
para que, tras habernos oído toda la verdad sin error sobre asuntos
celestes, 690
y una vez que la naturaleza de los pájaros, el origen de los dioses, los ríos,
el Érebo y el Caos
conozcáis sin error, le digáis de mi parte a Pródico que lllore hasta su fin.
A lo primero había Caos, Noche, el negro Érebo y Tártaro anchuroso,
pero tierra aún no había, ni aire ni cielo. Y de Érebo en el regazo ilimitado
engendra lo primero un huevo huero Noche de alas negras, 695
del que, con el transcurso de las estaciones, nació Eros el deseado,
de espalda refulgente por su par de alas de oro, parejo a torbellinos raudos
como el viento.
Y éste, unido al Caos alado en medio de la noche por el Tártaro anchuroso,
empolló nuestra raza y la trajo la primera a la luz.

Antes aún no existía la estirpe de los inmortales, hasta que Eros unió todas
las cosas: 700
a medida que se iban uniendo unos a otros, nacieron el cielo y el océano,
la tierra y la estirpe imperecedera de los dioses felices. Así pues somos
con mucho los más antiguos de todos los felices. Sí, nosotros.

El pasaje puede dividirse en dos partes. La primera (vv. 685-692) constituye una especie de exordio a la segunda, que adopta la forma de una cosmogonía. En la primera hay una advocación a los humanos, tratados con desprecio, en contraposición a las aves. En torno de la frase fundamental, la exhortación «prestadnos atención» se articulan: antes, una sarta de aposiciones a «hombres», despectivas, auténticos insultos (vv. 685-687) y después una serie de aposiciones a «a nosotros» (i. e. las aves) que constituyen el polo opuesto de las anteriores, es decir, son de todo elogiosas (vv. 688-689), para cerrar con un «programa» de lo que se va a contar.

La segunda parte (vv. 693-703) comienza por un cambio de tiempo, modo y persona verbal. De una secuencia exhortativa (segundas personas de imperativo y de subjuntivo) se pasa a otra narrativa (en tercera persona y en imperfecto de indicativo). La utilización de un vocabulario ampuloso da un tono solemne al conjunto —sólo interrumpido por algunas rupturas deliberadas para provocar el efecto cómico— y el metro anapéstico favorece en el original la similitud formal del pasaje con las cosmogonías épicas, ya que incluso se pueden utilizar literalmente segmentos dactílicos, reinterpretados como anapestos. El último verso y una pequeña parte del anterior forman una especie de conclusión, con lo que el relato precedente queda más bien como la argumentación de una tesis que pretende demostrarse: la de que las aves son seres primigenios.

Los elementos que configuran ambas partes muestran hasta qué punto Aristófanes conocía la literatura griega y era capaz de dar registros variadísimos a su poesía. Comencemos con mayor detenimiento el comentario del texto.

5.3. HOMBRES EFÍMEROS Y AVES DIVINAS

En la primera de las dos secciones en que hemos dividido el texto, la parte introductoria, se combinan dos recursos bien conocidos de la épica: el trato con desprecio a los humanos por parte del personaje, generalmente una divinidad, que les hace una revelación y el esbozo de un «programa» del contenido. Éste se da en orden de importancia, no

cronológico. Comienza por las aves, para terminar con los seres originarios y se cierra con una referencia cómica a Pródico.

La reconvención a los humanos (vv. 685-7) se basa en efecto en una tradición de revelaciones divinas, bastante uniforme y de la que contamos con numerosos ejemplos, en los que la divinidad se manifiesta como tal y trata de un modo despectivo a los mortales antes de revelarles su verdad. Por no citar sino los casos más significativos, cf. Hesíodo, *Teogonía* 26ss. «Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan sólo», *Himno a Deméter* 256 ss. «Hombres ignorantes, ofuscados para prever el destino de lo bueno y lo malo que os acucia», Parménides B 6.3 ss. «mortales que nada saben ... bicéfalos, pues la incapacidad que hay en sus pechos endereza un pensamiento descarriado. Y ellos se dejan arrastrar, sordos y ciegos a un tiempo, estupefactos, horda sin discernimiento», Epiménides, fr. 41 Bernabé «Cretenses, siempre mentirosos, malas bestias, vientres perezosos», «Orfeo», fragmento 233 Bernabé. «la degenerada estirpe de los mortales, carga de la tierra, meras imágenes forjadas, que nada de nada saben; ni darse cuenta de que un mal les acecha se les alcanza, ni evitar de lejos la desgracia, ni ante un bien a su alcance, dirigirse a él y disfrutarlo, ni para eso sirven, vanamente ignorantes y faltos de previsión». En el texto que estamos comentando, la gran revelación es la nueva cosmogonía y el papel del dios que hace la revelación es adoptado por las aves.

El objetivo literario de Aristófanes al hacer uso de esta tradición es claro: pretende que su relato adopte la forma de una revelación divina, magnificando así su importancia. En consecuencia, las aves se igualan con los dioses, y se autocalifican con epítetos que sólo a ellos les pertenecen. Aquí y allá se provocan, por contraste, efectos cómicos.

En el v. 685 «ea pues» introduce la exhortación con una serie de calificaciones de los hombres que se consideran cualidades innatas, esenciales, no accidentales. El autor muestra un alto porcentaje de creación léxica, con términos documentados escasamente y por vez primera en este pasaje. Ello está en consonancia con la elevación de lenguaje que se pretende. Pero nunca se pierden de vista del todo modelos o patrones reconocibles dentro de la tradición.

La oscuridad de la vida del hombre es un tópico literario arcaico. El final se refiere a otro tópico, el de la similitud de la prole de las hojas con la de los humanos, ya homérico (*Iliada* 6.146-149), pero luego repetidas veces imitado. Por su parte, «figurillas de barro» recuerda el mito de la creación del hombre a partir de seres modelados en barro (Apolo-

doro 1.7.1), un mito atestiguado desde fecha no demasiado antigua. No aparece en Hesíodo y sí parece aludido en un fragmento de Esquilo (369 Radt) referido a Pandora como «mujer mortal nacida de simiente modelada en barro». No es un mito órfico, ya que en la tradición órfica los hombres nacen de las cenizas de los Titanes («Orfeo», fragmento 320 Bernabé y capítulo 12 de este libro).

Aunque el término empleado por Aristófanes en 686 parece creación suya, no lo es la similitud de los seres humanos con las sombras, que es un lugar común literario (por ejemplo, Esquilo, *Agamenón* 839 «fantasmas de una sombra», Sófocles, *Ayax* 126 «fantasmas o vana sombra»).

En el v. 687 sorprende «sin alas» dentro de su contexto, una enumeración de tópicos de la incapacidad del ser humano (inseguro, efímero, incapaz, desdichado, como un sueño). En principio el no tener alas no es un rasgo característico de la incapacidad del ser humano, pero su inclusión en esta serie tiñe la expresión de un carácter peyorativo que no tiene. Y se apunta ya un aspecto, la posesión de alas, que va a convertirse, por reiteración, en crucial en nuestro texto, en el que se va a insistir una y otra vez en la superioridad de las aves sobre los seres humanos.

Aristófanes nos ofrece un enorme cúmulo de creaciones léxicas, pero se trata de compuestos basados sobre sintagmas que se encuentran en la tradición, sobre todo en Homero. El pasaje completo, en cuanto al «tipo» literario», adopta un esquema propio de la dicción épica arcaica y en lo que se refiere al contenido —tópico de la incapacidad humana y del carácter efímero del hombre, frente a la sabiduría e inmortalidad divinas— se alinea en una tradición poética más amplia, característica del último arcaísmo y en la que cabrían también poetas como Píndaro y Esquilo. Baste referirnos a tres pasajes enormemente similares a los que acabamos de ver, uno de Píndaro (*Pítica* 8.95s. «transitorio, sombra de un sueño, el hombre») y dos de Esquilo (*Prometeo* 547-549 «transitorios... semejantes a un sueño» y fr. 399 Radt «la simiente mortal tiene pensamientos transitorios, no más que la sombra del humo»).

Tras la llamada de atención del v. 688 («prestadnos atención»), comienzan las calificaciones como seres divinos de las aves. Como los dioses, son tildadas de inmortales e inmunes a la vejez (cf. *Iliada* 1.290, 12.323, Hesíodo, *Teogonía* 105), pero resulta chocante el adjetivo *aitherioi* que he traducido «habitantes del éter», que no es homérico, sino que se encuentra en los primeros filósofos, referido al elemento «éter» (Parménides B 10.1 Diels-Kranz, Empédocles, fr. 107.9 Wright = B

115.9 Diels-Kranz) y en la tragedia, sea como sinónimo de «que está en lo alto» (Esquilo, *Siete contra Tebas* 81, *Prometeo* 158, Sófocles, *Edipo en Colono* 1082), sea porque la naturaleza «etérea» aparece asociada a los dioses (Eurípides, fragmento 839.10 Kannicht). Habría que preguntarse si ello está en relación con una nueva forma de interpretación de lo divino, pero la investigación de este particular nos llevaría ahora muy lejos. Cierra la relación la expresión en v. 689 «sumidos en eternos designios», claro eco de una expresión que aplican a Zeus Homero y Hesíodo (*Iliada* 24.88, Hesíodo, *Teogonía* 545). Las aves no sólo se equiparan así a los dioses, sino incluso al mismo Zeus.

5.4. EL «PROGRAMA»

Por fin, aparece la parodia de lo que sería el «programa» de una cosmogonía seria. En sentido amplio, se va a hablar acerca de *meteora* (v. 690), expresión que tiene un doble sentido. En época de Aristófanes esta palabra ha adquirido ya un sentido técnico, científico, «fenómenos celestes» (Hipócrates, *Sobre la antigua medicina* 1, y en el propio Aristófanes, *Nubes* 228, atribuido a la actividad de Sócrates). Con ello se añade al tono religioso de la revelación, un barniz científico, con reminiscencias de Parménides o de Diógenes de Apolonia, por ejemplo. Pero a la vez la palabra conserva su uso normal de «en alto, en el aire». Así Aristóteles (*Historia de los Animales* 535b 28) utilizará luego este adjetivo para referirse al desplazamiento de los pájaros. En consecuencia, de lo que se va a hablar es «de los fenómenos celestes» en una cosmogonía religiosa, pero también «de los que van por el aire» es decir, de los pájaros. Por si quedara alguna duda, encabeza la especificación del «programa» (v. 691) la «naturaleza de los pájaros», que precede a «el origen de los dioses», con lo que de algún modo ya se está anticipando que las aves son más antiguas que los propios inmortales.

La unión de los dioses y los ríos del v. 691 es curiosa. Aparece en la *Teogonía* hesiódica (108 s.) y en textos órficos, como las *Rapsodias* fragmento 241.8-9 Bernabé, donde, al hablar de cómo vuelve a forjarse todo en el interior de Zeus, se mencionan:

los ríos, el mar sin límites y todo lo demás,
así como los felices inmortales todos, dioses y diosas,

Ya antes, en la cosmogonía que aparece citada en el *Papiro de Derveni* col. XII 3 ss., aparece una correlación similar:

y en él todos
los inmortales se gestaron: dioses felices y diosas,
rios, fuentes amables y todo lo demás.

Termina en los versos 691-692 la relación de los elementos contenidos en el programa, por dos seres «cosmogónicos» donde los haya: Érebo y Caos (luego volveré a hablar de ellos), y con una mención cómica del sofista Pródico, cuya actividad como filósofo natural debemos suponer a partir de este pasaje, de otro del propio Aristófanes (*Nubes* 360 en que lo llama «meteorosofista») y otro de la *Suda* (*Sud. s.v. Pródikos*), en que se le define como «físico», aunque no conservamos otras informaciones sobre esta faceta suya.

Tras tan solemne y a la vez cómica introducción, comienza la cosmogonía propiamente dicha.

5.5. LOS COMIENZOS DE LA COSMOGONÍA

En v. 693 se usa «había», el verbo existencial, no «nació», el propio del tránsito del no-ser al ser. Se está hablando, pues, de seres primigenios, que existen desde siempre. El uso del tiempo pasado nos proyecta a un tiempo mítico, a un estadio muy antiguo de la evolución del mundo: «a lo primero había». Se mencionan (sin que sepamos si Aristófanes pretende hacer corresponder el orden de mención con el de aparición) Caos, Noche, Érebo y Tártaro, que recibe el calificativo trivial de «anchuroso» (cf. Hesiodo, *Teogonía* 868. *Himno a Hermes* 374. y, dentro de la literatura órfica, *Himnos órficos* 57.10 y 58.7).

Se podría traer a colación la existencia de alguna teogonía órfica en que aparecen elementos similares, pero es más probable que Aristófanes no pretenda más que aludir a los tópicos seres primordiales. Todos ellos, aunque aparecen en cosmogonías órficas, son también hesiódicos. De este verso, desde luego, no podrían deducirse argumentos concluyentes sobre una posible fuente órfica del poeta cómico, sobre todo, porque no aparece el ser más exclusiva y diferencialmente órfico, Tiempo. Por ello parece que lo que ha pretendido nuestro autor es más bien mencionar los elementos comunes a más de una cosmogonía; además de las órficas y la de Hesiodo, que hemos citado, podían citarse las de Acusilao y Museo.

5.6. EL HUEVO CÓSMICO

En el v. 694 se insiste en que «pero tierra aún no había, ni aire ni cielo», con toda probabilidad para volver sobre la idea central de que las aves son primigenias, más antiguas aún que estos elementos. La segunda parte de este verso y el siguiente

Y de Érebo en el regazo ilimitado
engendra lo primero un huevo huero Noche de alas negras.

nos llevan ya a un terreno que es órfico con claridad. Baste citar un pasaje de las *Rapsodias* («Orfeo», fragmento 114 Bernabé):

Luego dispuso el gran Tiempo en el Éter divino
un huevo como la plata.

En la versión órfica, sin embargo, es Tiempo, no Noche, quien pone el huevo, mientras que en Aristófanes, Tiempo no aparece. Parece que Aristófanes ha preferido un ser menos abstracto, Noche, personaje de importancia en las cosmogonías órficas y en otras. Otra diferencia es que en las *Rapsodias* el huevo es un elemento «fabricado» («dispuso»), mientras que en la comedia es natural («engendra»), lo que asimila la versión de Aristófanes a la de Jerónimo y Helánico («Orfeo», fragmento 79 Bernabé, «engendró un huevo»).

También puede citarse a este respecto las *Argonáuticas* órficas, un poema que es muy posterior a la época de Aristófanes, pero en un pasaje en que el propio poeta está aludiendo a poemas suyos que se suponen anteriores (12-14). Entre los temas tratados por Orfeo se nos dice:

En primer lugar (sc. hablé sobre) la implacable necesidad del antiguo Caos
y Tiempo, cómo crió bajo su ilimitado regazo
a Éter y a glorioso Eros de doble naturaleza (es decir, «bisexual»).

Los vv. 695-698 marcan el punto donde el influjo órfico es más perceptible; «lo primero» nos lleva de nuevo a la época primigenia, y se habla de un acontecimiento ocurrido en la noche de los tiempos: la producción natural de un huevo huero. He preferido esta traducción de *hupenemion*, frente a otras interpretaciones propuestas: «que se origina por el viento» o «batido por los vientos». El sentido habitual de esta palabra en griego es «huero», no fecundado», que se produce sin unión sexual (como nos aclara un escolio al pasaje). Y así lo usa Aristóteles, por ejemplo en *Historia de los Animales* 559b 21ss. Incluso encontramos un uso en este sentido en el propio Aristófanes: de la obra perdida

Dédalo se nos han conservado dos fragmentos (193 y 194 Kassel-Austin) relacionados con toda verosimilitud con la aventura de Zeus con Leda. En el fragmento 193, alguien comenta que Leda «lleva puesto un huevo grandísimo, como una gallina» y en el fragmento 194, un personaje justifica lo ocurrido de forma cómica:

Algunas veces muchas gallinas artificialmente
ponen a menudo huevos hueros.

En el último pasaje entiendo que Aristófanes no quiere decir que de este huevo no saldrá una cría (de hecho saldrá Helena), sino que no ha sido fecundado por unión con un macho, con lo que el personaje que habla trata de poner a salvo la honestidad de Leda. Creo que el sentido de la palabra aquí es idéntico al del texto de las *Aves* que nos ocupa.

El huevo es un elemento típicamente órfico, pero es probable que Aristófanes haya optado por la cosmogonía del huevo porque es la que le viene mejor para defender la antigüedad de las aves. Quizá se refiere a este mismo mito en otro pasaje (*Geritades*, fragmento 170 Kassel-Austin):

Pero según el dicho popular yo (afirmo) que todos salimos del mismo
cascarón.

Todavía en v. 695 se le aplica a Noche el epíteto «de alas negras», que aparece por primera vez, que sepamos, en Eurípides (*Hécuba* 705), aplicado a una especie de visión fantasmal. La Noche no aparece calificada así en ninguna obra que yo conozca. Parece que se trata de un interés de Aristófanes por marcar como alados a los seres primigenios (en la tradición órfica lo son Tiempo y Fanes). Lo que sí se había aplicado antes a la Noche era el adjetivo simple «negra» (cf. Hesíodo, *Teogonía* 20), así como el compuesto «de negros corceles» (Esquilo, fragmento 69.6 Radt).

5.7. EROS

Es muy significativo que Aristófanes narre el nacimiento de Eros a partir de un huevo, ya que es una constante en la poesía teogónica órfica que este dios, identificado más tarde con Fanes, nazca de un huevo.

En el v. 697 se acrecienta la intensidad de lo que podemos detectar como influjo órfico. La descripción de Eros recuerda la aparición de Fanes en un pasaje perteneciente a la *Teogonía* de Jerónimo y Helánico, en la versión prosaica de Damascio («Orfeo», fragmento 80 Bernabé), donde se menciona a Eros-Fanes como «poseedor de alas doradas sobre

sus hombros». También en un verso literal de las *Rapsodias* («Orfeo», fragmento 136 Bernabé) se habla de Eros «llevado de aquí allá por su par de alas de oro» y en el *Himno órfico* 6.2 (a Protógono, otro nombre de Fanes-Eros) se le califica de «ufano de sus alas de oro».

En cuanto a los «torbellinos raudos como el viento» parece ser el resultado de expresiones que aparecen en Eurípides (*Fenicias* 163 y *Alceste* 294), combinadas por Aristófanes. Pero es más significativo que «torbellino» (*dine*) es una palabra propia de la última filosofía presocrática. Está en la cosmogonía de Anaxágoras (fragmento A 57 D.-K.), y dos veces en Empédocles (fragmento 47.4 Wright = B 35.4 Diels-Kranz y 107.11 W. = B 115.11 Diels-Kranz).

Si Eros alado se documenta a menudo en literatura y la iconografía griegas, no ocurre lo mismo con Caos, pero sorprendentemente aquí hallamos en el v. 698 «Caos alado», lo que ha provocado algún intento de corregir el texto, pero no debemos hacer tal cosa. Aristófanes ha escogido un epíteto de Caos inusual, pero lógico en el contexto del pasaje. Caos, entidad primigenia, aparece alado para intensificar la impresión de la antigüedad de las aves. Desde luego un Caos alado no es, ni de lejos, característico de la tradición órfica.

5.8. OTRAS ENTIDADES PRIMIGENIAS

Tras expresiones típica de las genealogías como «unido a» (v. 698), se repite la fórmula «Tártaro anchuroso», como en v. 193. Es curioso, porque aparecen de nuevo las entidades primigenias antes enunciadas: la pareja es Eros y Caos, pero su unión tiene lugar en el Tártaro, y durante la Noche. Parece que Aristófanes tiene un interés deliberado por acumular elementos primigenios, en un invento cómico que da lugar a una divertida glosa del escoliasta (al v. 697): «se vale de la genealogía de una forma inusual y poco verosímil». En todo caso debe observarse que es la primera unión sexual la que produce a las aves, y que ella misma es más propia de aves que de otros seres. En efecto, en el v. 699 se rompe del todo la solemnidad del contexto con el uso de «empolló», de forma que el resultado de la unión de Érebo y Caos se describe como una puesta que debe ser empollada y de la que salen los pájaros, designados solemnemente con otra palabra típica de las genealogías, «raza» (*genos*). Tanto «unido a», indicando que se trata de la primera unión sexual, como el hecho de que el resultado sea un *genos* nos introduce en la característica segunda fase de las genealogías en que la producción automática da paso a la reproducción sexual. Y ello es

posible porque previamente ha nacido Eros. El final del verso «la trajo ... a la luz» imita un pasaje hesiódico (*Teogonía* 626) donde se dice de los Titanes que «salen a la luz» desde el Tártaro.

En vv. 700-701, tras la indicación expresa de que «la estirpe de los inmortales» (los dioses) es posterior a «nuestra raza», es decir, a la de las aves que hablan, aparece un nuevo elemento: la mezcla de todas las cosas por obra de Eros, una idea que tampoco es órfica, sino de Empédocles (sobre todo, fragmentos 12 y 47 Wright [= 8 y 35 Diels-Kranz]). En el segundo se habla también de una *dine* «remolino», lo cual probablemente no es casual).

En los vv. 701-702 aparecen, como es habitual en las cosmogonías, los seres que siguen a los primigenios: Cielo, Océano y Tierra, a más de los dioses, calificados con epítetos de larga tradición («imperecedera»; «felices»), sobre los que no merece la pena detenerse.

Por fin, en el v. 702 «así pues» introduce la conclusión de todo el pasaje: ha quedado «demostrado» de un modo cómico que las aves son más antiguas que los dioses y que muchos de los seres primigenios.

5.9. UNA PARODIA GENIAL

¿Qué encontramos al final de nuestro camino? Una habilísima parodia, muestra del genio de Aristófanes y de su enorme conocimiento de los recursos literarios de la tradición poética. En su curioso relato mezcla elementos homéricos, fraseología y contenidos hesiódicos, con cosmogonías de otros orígenes, como la de Acusilao y la de Empédocles, así como elementos claramente órficos, el principal de ellos el nacimiento de un Eros de alas de oro de un huevo cósmico. La fraseología épica se enriquece con algunos términos tomados de los trágicos. Todo el conjunto se encamina a demostrar que las aves son más antiguas que los propios dioses. Que Aristófanes se invente una cosmogonía no es, después de todo, nada nuevo. Ya he advertido de que todas las cosmogonías son inventadas, en el sentido de que son una explicación del origen del mundo que no se basa en elementos demostrables, que no depende de la experiencia ni de la observación, sino que el poeta parte de una concepción de cómo es el mundo y es de ella de donde deduce cómo se originó. Aristófanes en la cosmogonía de las Aves hace lo mismo, en clave cómica. De un mundo en que los seres alados son dominantes se «fabrica» una cosmogonía en que todos son seres alados y hay un huevo cósmico.

En ella hay unas líneas maestras: a) la referencia a una cosmogonía del huevo. Es en el pasaje del nacimiento de Eros del huevo cósmico, en

donde predomina de un modo claro el influjo que podemos detectar como inequívocamente órfico; b) la abundancia de seres alados. Algunos lo eran en la tradición, como Eros; a otros, como Caos y Noche, no duda en ponerles alas para intensificar el efecto. La Noche, naturalmente las tiene negras. El efecto se había ya anticipado al añadir a los insultos al género humano el de «seres carentes de alas», y c) relación con el aire y el espacio, aquí añadiendo elementos de las cosmogonías presocráticas. Todo ello inserto en modelos tradicionales, sobre todo hesiódicos, y adobado con salidas de tono cómicas (especialmente el uso de un vocabulario de granja, como «empolló»).

No obstante, esta apreciación no debe llevarnos a despachar el valor de este testimonio como un puro invento cómico. Pensemos un momento sobre ello. Hemos visto huellas de Homero y de Hesíodo, autores, por supuesto, bien conocidos de los espectadores atenienses, como patrimonio cultural de todos los griegos que son. Las palabras de Eurípides y de los demás trágicos se habían oído en el mismo teatro en que se representaba la obra del cómico. ¿Tenían los asistentes a la comedia el mismo conocimiento de la poesía órfica? La respuesta no puede ser más que afirmativa. Todo este sabio montaje requiere, para ser apreciado (y Aristófanes desea que lo sea) de una cierta complicidad del público. El invento genial de esta «ornitogonía» es haber puesto al servicio de una idea cómica como la de la supremacía de las aves, un tema típico de las cosmogonías órficas «serias»: el del huevo cósmico del que sale un Eros alado. La cosa no tendría la menor gracia si al público no le resultara conocida la cosmogonía del huevo, ya que la comicidad surge del hallazgo de insertar el viejo relato religioso órfico en un contexto cómico como el de *Las Aves*.

Ello supone la existencia y el conocimiento por parte del público de escritos órficos y excluye una transmisión de la literatura órfica en círculos secretos. Digo esto, porque se ha supuesto que la poesía órfica se transmitía en círculos religiosos cerrados, pero es claro que obras literarias conocidas en estas circunstancias no eran susceptibles de crear la complicidad con el público que he postulado. En consecuencia, este testimonio implica un conocimiento bastante preciso de esta literatura por parte de Aristófanes y de su público.

Todo lo cual nos lleva, para concluir, a reivindicar el testimonio de Aristófanes como el más antiguo de que disponemos de una *Teogonía* órfica de difusión relativamente amplia en Atenas.

II

MITOS Y LITERATURA

6. TEMAS MÍTICOS DE LA ÉPICA GRIEGA ARCAICA PERDIDA

6.1. LA ÉPICA GRIEGA ARCAICA PERDIDA

Puede resultar a primera vista chocante tomar precisamente la poesía épica griega arcaica perdida como cantera para configurar un catálogo —desde luego provisional y sin la menor pretensión de exhaustividad— de los muy diversos propósitos con los que un mito puede verse enunciado. En efecto, nada hay más ruinoso que el estado actual de nuestro conocimiento sobre lo que fue una extensa producción épica desde el siglo VIII al V a.C., pero que no gozó de la suerte de la *Iliada* y la *Odisea* de Homero o de los *Trabajos y los Días* y la *Teogonía* de Hesiodo y que, por tanto, no ha llegado hasta nosotros más que fragmentariamente y en una proporción mínima. El problema básico para quienes se traten de mover en este terreno es precisamente el de las enormes lagunas en nuestra información sobre estas obras. Nuestro material sobre poemas que tuvieron miles de versos de extensión suele reducirse —y eso en el mejor de los casos— a una docena de versos, algún resumen del argumento y diversas referencias de valor desigual. Sólo la paciente labor filológica de años y años, en un amoroso estudio de citas, referencias de segunda mano y representaciones artísticas ha permitido reconstruir, siquiera sea de modo aproximado, el contenido de esta cuantiosa producción literaria.

Pese a todo, creo que hay buenas razones para escoger la épica arcaica perdida como muestrario de la mitología griega. En efecto, por lo que sabemos, en estos poemas se hallaba ya representada una gran parte de la enorme variedad de mitos que luego conoceremos a través de la lírica, el drama o los mitógrafos. Es más; fueron precisamente estas obras la

cantera de la que luego se nutrieron los otros géneros. Piénsese, por poner algún ejemplo, que un mito tan rico en contenido como es el de Edipo recibía ya tratamiento en la *Edipodia*, un poema épico del siglo VIII a.C., y que asimismo un tema tan aprovechado en la literatura posterior como es el de la guerra de Troya no sólo se trataba en la *Iliada*, que se centra en un período mínimo de la guerra, sino que era objeto de todo un ciclo de seis poemas compuestos entre 725 y 570 a.C. y que se ocupaba con pormenor de todos los episodios de la leyenda.

6.2. ¿DIFERENCIAS DE CALIDAD?

Uno de los aspectos de estas obras sobre el que más se ha insistido desde la antigüedad es la diferencia de calidad entre esta épica perdida y Homero. La mayoría de los juicios de los propios griegos respecto al Ciclo —nombre genérico para designar, en ocasiones una parte, a veces toda la producción épica de este periodo— implican una valoración negativa de su calidad literaria. Ya Aristóteles en su *Poética* (1459a 37) situaba a Homero muy por encima de los demás creadores del epos, y en el mismo sentido el gramático Aristarco y su escuela pusieron todo su empeño en depurar el texto de Homero, concebido como la suma perfección, de elementos espurios que hubieran podido introducirse en él procedentes del Ciclo. Algunos autores modernos han insistido en esta excepcionalidad de Homero y en su superioridad sobre los demás poetas arcaicos, bien explícitamente, bien de modo tácito al silenciar en sus estudios sobre la épica cualquier referencia a las obras perdidas.

Todo ello se debe, en mi opinión, a un grave error de óptica. La comparación de calidad es del todo ociosa, ya que las diferencias entre Homero y la épica cíclica se basan en algo que nada tiene que ver con la calidad, sino con una concepción muy diferente de la literatura y del mundo en general. Por ceñirnos al tema que nos ocupa, el tratamiento de los temas legendarios por parte de la *Iliada* (el caso de la *Odisea* es bastante distinto) se basa en una visión austera de la vida humana que insiste sin paliativos en la inevitabilidad de la vejez y de la muerte en contraposición a la juventud e inmortalidad que caracterizan a los dioses felices. En ese entorno, el heroísmo humano adquiere todo su valor como un intento de superar por medio de la acción una situación asumida. Por ello se excluyen del héroe homérico todos los elementos que pudieran desvirtuar esa visión, tanto los caracteres sobrehumanos, como pueden ser los poderes mágicos o la invulnerabilidad, como los aspectos no heroicos, como la cobardía, la traición o incluso lo erótico.

6.3. RASGOS DE LA ÉPICA CÍCLICA

La visión de la poesía cílica es muy diferente y mucho más flexible. Frente a la inevitable sucesión vejez-muerte, conoce casos de rejuvenecimiento, como cuando la hechicera Medea rejuvenece a Ésón, padre de Jasón, en *Los Regresos* (fr. 7 Bernabé):

En seguida convirtió a Ésón en un amable muchacho en la flor de la
juventud.
tras quitarle la vejez con sus sabios conocimientos.
después de haber cocido muchos tósigos en calderos de oro.

Asimismo vemos cómo en alguna ocasión un guerrero puede gozar de la inmortalidad, como es el caso de Memnón, muerto a manos de Aquiles en la *Etiópida*, pero a quien Zeus concede la inmortalidad, ante las súplicas de la Aurora, madre del héroe. Más curiosa aún es la concesión de inmortalidad, un día a cada uno, a los Dioscuros, narrada en las *Ciprias*, de manera que un día Cástor disfruta de su condición de dios, mientras Polideuces está muerto, y al siguiente, intercambian sus papeles.

Frente al inalterable heroísmo de los personajes de la *Iliada*, la épica perdida describe actos de cobardía. Las *Ciprias* narraban el divertido episodio de Odiseo fingiéndose loco para no ir a la guerra de Troya y la *Etiópida* nos presenta incluso un intento de asesinato a traición de Diomedes, a manos de Odiseo, para no tener que compartir con él la gloria de haber robado el Paladión, tras haber entrado subrepticamente en Troya.

También lo erótico es un tema omnipresente en esta poesía. Frente a héroes castísimos como Aquiles o esposos y padres modelícos como Héctor que protagonizan los respetabilísimos poemas homéricos en contraposición a los casquivanos Paris y Helena que no tienen hijos—reservados sólo a los esposos legítimos—, en el *Ciclo* hallamos un largo catálogo de episodios amorosos, hijos naturales, relaciones extramatrimoniales, incluso incestuosas, violaciones y demás hechos que habrían escandalizado a Homero. Ni siquiera Aquiles se libra de esta nueva concepción, y así se nos aparece en la *Etiópida* enamorado de la amazona Pentésilaea, después de haberle dado muerte en combate, o en las *Ciprias* prendado de la propia Helena, por lo que Tetis y Afrodita conciertan celestinescamente un encuentro entre ambos. También la homosexualidad, del todo excluida de Homero, se trataba en la *Edipodia*, en la persona de Layo.

En suma, un ambiente mucho más variado, a ratos fantástico y milagrero, a ratos rastrero y vulgar, casi siempre prodigioso y romántico.

preside el tratamiento mítico de la poesía épica griega perdida. La crisis del ideal heroico tiene que reflejarse también en la configuración de los mitos. El mundo de Homero, sobre todo el de la *Iliada*, queda así como algo lejano e inalcanzable, único e irremisiblemente perdido, una forma de pensar modélica, pero pasada. Un clásico, en definitiva, desde fecha muy temprana, casi desde el momento de su composición.

El Ciclo en ese sentido es mucho más moderno que Homero. El mito se despoja en él de su carácter paradigmático o ejemplar: se humaniza, y ello será en cierto modo uno de los motivos capitales para la pérdida de estas obras. Su sustitución por el producto de géneros literarios más modernos y mejor adaptados acaba por condenarlas al olvido. Es algo así como lo que ocurre en las ciudades, en las que puede conservarse un edificio antiguo, aunque no resulte funcional, en tanto que algo distante, ejemplo de otra época, pero se derriba sin empacho una casa vieja, como algo más parecido a aquellas en las que uno vive, pero mejorable.

6.4. VERSATILIDAD DE LOS MITOS

El mito, pues, cambia de carácter. En este punto hay un aspecto sobre el que me parece importante insistir. Parece como si inconscientemente, desde luego, tendríamos a pensar que cada mito surge con una forma concreta y elaborada y que los poetas tienen poca o nula intervención en su configuración; no hacen más que volverlo a contar o, lo que es lo mismo, repetirlo. Con ello no hacemos otra cosa que considerar los mitos al mismo nivel que los hechos históricos, como si hubieran ocurrido alguna vez y existiera en último término, por encima de las diversas versiones, un fondo fijo e inalterable, que se tendrá que ver más o menos reflejado en las distintas versiones o al que, en el peor de los casos, uno podría acceder por un proceso de comparación y reconstrucción a partir de esas distintas versiones. En otras palabras, como si pudiéramos decir que Zeus, en un lugar y fecha determinables, se unió a tal amante y tuvo tal hijo, por lo que nos sería dado establecer que tal autor se equivoca al decir que tal hijo es Fulano y no Mengano.

La situación no es así, ni mucho menos. El poeta no sólo innova en la forma, en el tratamiento literario de los mitos, sino en sus aspectos más fundamentales: en su organización, en su estructura, en su función. Rasgos que parecen consustanciales a ciertos mitos no son más que innovaciones de un poeta concreto. Por poner un ejemplo. Nadie se imagina a Heracles de otro modo que con una piel de león, la del león

de Nemea, sobre los hombros y armado de una descomunal clava. Asimismo los archiconocidos doce trabajos que se reflejan de modo magistral en las metopas del templo de Zeus en Olimpia le darían a uno la impresión que forman parte del más antiguo fondo de la leyenda de Heracles. Nada más lejos de la realidad: el autendo típico, su armamento característico y el canon de los doce trabajos son todos innovaciones de un poeta del siglo VII a.C., llamado Pisandro de Camiro, aun cuando puedan tener sus orígenes últimos en el Próximo Oriente. Los cuatro minúsculos fragmentos literales y no llega a una decena de referencias —todo lo que nos queda de su poema la *Heraclea*— bastan para hacemos saber este hecho.

En la mayoría de los casos accedemos en el poema épico a una forma del mito más elemental y ello nos permite seguir la historia de las progresivas reelaboraciones y reorganizaciones del esquema mítico original a través de la poesía posterior. Así por ejemplo, el protagonista de la *Edipodia*, que probablemente se libraba de la Esfinge en singular combate y no por la resolución de un acertijo, no tiene mucho que ver con el sabio Edipo de Sófocles y su infatigable persecución de la verdad, tan honrada como trágica que lo llevará a su propio desastre, ya que descubrirá que él es el asesino de Layo al que está buscando.

Todo ello nos permite dar al estudio de los diferentes mitos una perspectiva mucho más amplia que si los analizáramos en una sola versión o sólo en versiones muy elaboradas. Asimismo nos permite damos cuenta de que el mito es siempre algo en formación, ampliable, simplificable, combinable y que en todo momento se pueden producir complejos o sistemas míticos nuevos. Es éste un aspecto sobre el que por supuesto se han pronunciado con diversos matices la práctica totalidad de los especialistas en el tema, pero, con todo, creo importante insistir en ello, primero, porque muchas veces esta idea precientífica invade incluso los estudios de los propios especialistas, y segundo, porque desde luego no es ésta una concepción del mito habitualmente compartida por el hombre de la calle.

6.5. VARIEDAD DE PROPÓSITOS

De todos modos, el aspecto sobre el que voy a insistir aquí no es el de la manera en que estas transformaciones afectan a la propia estructura del mito —tema que es más propio del análisis de mitos concretos— sino que voy a centrarme en la variedad de propósitos con los que un mito puede ser enunciado. Con ello vuelvo a justificar la elección para estos fines de

la poesía épica arcaica perdida. En efecto. Estos poemas, además de brindar todo un filón de temas míticos a la creación literaria posterior, representan ya un excelente catálogo de las diversas funciones desempeñadas por los mitos y los variados propósitos con los que se enuncian. Salvo las funciones rituales que, desde el principio, están ausentes del género épico en Grecia y quedan siempre en relación más estrecha con la lírica, la épica perdida nos permite ver la enorme variedad de propósitos con los que un mito puede ser enunciado, desde el puro goce estético hasta el interés especulativo y la propaganda política. Será pues de acuerdo con este criterio con el que voy a esbozar una clasificación que no pretende ser otra cosa que un mero esquema global de la enorme variedad y multiplicidad de los temas míticos que aparecen en la poesía épica arcaica perdida. Es curioso señalar cómo, con el tiempo, corresponde a cada uno de estos diversos propósitos una serie de géneros literarios nuevos. En otras palabras; cada uno de los grupos de temas que voy a tratar tiene un correlato en la literatura posterior, lo que vuelve a afirmarnos cada vez más en la idea de la importancia que esta producción épica tuvo para la diversificación y el desarrollo de la literatura griega y, por otro lado, la evidencia de que es precisamente esta sustitución por otros géneros la que acelera la posterior pérdida de estas obras.

6.6. SISTEMATIZACIÓN DE MITOS: LA POESÍA CÍCLICA, GENEALÓGICA Y TEOGÓNICA

El primer gran grupo de temas míticos que podemos catalogar es el que obedece a un temprano interés por sistematizar el mito, por construir complejos míticos interrelacionados a partir de temas más elementales. Para conseguir esta sistematización se recurre fundamentalmente a tres soluciones: la cíclica, la genealógica y la teogónica.

Cuando hablo de poesía cíclica lo hago en el sentido restringido que tiene «cíclico», es decir, los poemas que se ocupan de los dos grandes ciclos épicos griegos, el tebano y el troyano, no en el sentido amplio al que antes me he referido, por el cual «cíclico» viene a equivaler a «épico posterior a Homero», en general. Este tipo de poesía se ocupa de temas a los que podíamos llamar «internacionales» desde la óptica griega, es decir, los que interesan a las diversas ciudades por oposición a la épica local, que se ocupa de las leyendas de su pasado mítico particular. El interés principal de la poesía cíclica es colmar las lagunas de la narración homérica. El público que conoce ya la *Iliada* y la *Odisea*, siente deseos de «acabar la historia» (con esa concepción inconsciente del

mito como hecho histórico a la que ya he aludido). Pretenden saber, por ejemplo, por qué estaban en Troya los aqueos, cómo llegaron allí, qué les ocurrió durante los años anteriores al espacio de tiempo narrado por la *Iliada*, cómo se conquistó la ciudadela, cómo regresaron a su hogar los diversos héroes griegos —ya que la *Odisea* se refiere sólo al regreso de Odiseo—, en suma, los pormenores del antes y el después de lo contado por Homero, que se centraba sólo en hechos esenciales y que se limitaba a aludir, cuando no los silenciaba, un largo número de episodios. Los poetas cíclicos responden a esa demanda ofreciendo a la curiosidad del oyente una línea seguida de los acontecimientos. Este aspecto fue definido con claridad por Proclo, el autor de los resúmenes del Ciclo Troyano que nos permiten conocer al menos el contenido de las obras perdidas. Nos dice Proclo (*Crestomatia*):

Los poemas del Ciclo Épico se conservan e interesan a la gente no tanto por su valor como por la coherente sucesión de los acontecimientos¹.

En esa «sucesión de acontecimientos» hay datos menos susceptibles de transformación o incluso imposibles de transformar, ya fuera porque habían sido aludidos por Homero, ya porque existían sobre ellos leyendas muy extendidas. Así, por ejemplo, Troya debía ser conquistada por los griegos y Astianacte, el hijo de Héctor, tenía que morir cuando los griegos toman la ciudadela. Pero hay otros detalles silenciados por la tradición y es en ellos en los que el poeta ejerce su acción creadora con mayor libertad. A veces la elaboración de la leyenda llega a extremos casi grotescos, como es el caso de la *Telegonía*, un extravagante poema de Eugamón de Cirene, de mediados del siglo VI a.C., que nos presenta a un hijo de Odiseo y Circe, Telégono, que mata en Ítaca a su padre por error. El final de la obra es un *happy end* irrespetuoso digno del peor film de Hollywood de los cincuenta: Circe concede la inmortalidad a Odiseo y se casa con Telémaco, mientras que Telégono, el hijo de Circe y protagonista de la obra, se casa con Penélope.

Dado que esta poesía cíclica abunda en episodios y suele presentar a los personajes en situaciones conflictivas, su temática resulta especialmente apta para la tragedia por lo que no nos resulta extraño constatar que ha sido el Ciclo el que ha suministrado la inmensa mayoría de sus temas a los trágicos atenienses.

¹ Véase el capítulo 23.3.

El segundo procedimiento para sistematizar el mito es la poesía genealógica. Es éste un intento de búsqueda de orígenes consistente en tratar de ensartar breves semblanzas de personajes y temas míticos, los más de carácter local, en una línea sucesoria, desde el primer ancestro. Obedece esta poesía a la búsqueda de las raíces de un pueblo, de su propia identidad, dado que en la concepción antigua las características de los descendientes se hallan siempre en el progenitor. Es decir, que existe una identidad esencial del *génos* desde su origen, lo que significa que la comunidad se siente solidaria con las hazañas de sus antepasados míticos, de modo que ensalzarlos viene a ser un modo indirecto de hacerse propaganda a sí mismos. Autores que cultivan este género son, por ejemplo, Eumelo de Corinto y Asio. Esta búsqueda de raíces, progresivamente desmitificada, acabará por verse sustituida por la historia. Aún historiadores como Hecateo de Mileto escriben *Genealogías*, ya en prosa, pero siguiendo con fidelidad el esquema de los viejos poemas épicos².

Cuando este mismo afán sistematizador se aplica a los dioses, el resultado es una *Teogonía*. Hemos conservado completa la de Hesíodo, pero fueron bastantes más los poemas de esta temática en la antigüedad. La forma de organizar los mitos sobre los dioses que se inaugura en las *Teogonías* será heredada luego por los mitógrafos tardíos. Apolodoro constituye un buen ejemplo.

6.7. MITOS ESPECULATIVOS

Junto a este afán por estructurar los mitos, por crear grandes sistemas, al que responden los tipos de poesía a los que acabo de referirme, registramos en segundo lugar cómo el mito puede cubrir otra importante necesidad: la de profundizar en el conocimiento de las cosas. A esta necesidad responden los mitos que llamamos especulativos, que tratan de dar una explicación de la realidad, ya sea de aspectos concretos o de grandes temas generales. La explicación de datos concretos se cubre con mitos etiológicos, que tratan de explicar en clave mítica la causa por la que algo es como es. Así por ejemplo en la *Alcmeónida* se explicaba la presencia de un gran montón de tierra ante el llamado Puerto Secreto. La razón que se aduce es que Telamón llegó en tiempos al país acusado de homicidio y quiso defenderse de la acusación, pero no se le permitió hacerlo desde ningún lugar de la región, para que no lo contaminara con su crimen.

2 Véase el capítulo 23 de este libro.

Por ello se recurrió al expediente de alzar un túmulo de tierra en el mar y desde él pudo defenderse.

A veces los mitos etiológicos se centran en temas más generales. Por ejemplo, el poema llamado las *Cíprias* se inicia con una especulación sobre la posibilidad de que los hombres fueran inmortales y sobre el origen de la guerra y la muerte (*Cíprias*, fr. 1 Bernabé):

Hubo un tiempo en el que innumerables tribus de hombres errantes por la
tierra

agobiaban la superficie de la Tierra de profundo pecho.

Zeus se apiadó al verlo y en su sagaz inteligencia

decidió aligerar de hombres a la Tierra de todos nutricia,

atizando la gran querella de la guerra troyana,

para que la despoblara el peso de la muerte. En Troya

los héroes perecían y se cumplía la determinación de Zeus³.

Otra especulación más profunda es la que resulta de seguir hacia atrás la investigación sobre los orígenes, lo que lleva a plantearse el propio origen del mundo. Resultado de ella son los mitos cosmogónicos. Así ocurre en la *Teogonía* de Hesiodo, que dedica unos versos al origen del mundo, y lo mismo pasaba en el poema de autor anónimo *La Titanomaquia* o en la *Teogonía* de Epiménides de Creta⁴. Esta búsqueda más profunda de orígenes es el más directo antepasado de los primeros filósofos griegos. Así por ejemplo sabemos que el poeta Epiménides consideraba como ancestros del mundo al Aire y a la Noche y es interesante señalar que el aire es el principio postulado como *arché* por el filósofo Anaxímenes y que nunca fue en Grecia una verdadera divinidad. Se trata, pues, de un elemento personificado, lo que sitúa la especulación de Epiménides a mitad de camino entre el mito y la cosmogonía filosófica.

6.8. MITOS DE VIAJES

En tercer lugar, el mito puede tratar de satisfacer la curiosidad por las tierras lejanas. En la Antigüedad, y sobre todo en las culturas orales la forma más natural de sobrepasar los limitados saberes que se conocen por tradición en el lugar en que se vive es el viaje que, no sólo representa una ampliación de la experiencia personal, sino también de la colectiva,

³ Véase un análisis de este pasaje en el capítulo 24.

⁴ Véanse los capítulos 1 y 4 de este libro.

ya que el viajero puede hacer partícipes a los demás de lo que ha visto y aprendido al narrarles lo que ha visto. Por otra parte, todo el caudal de experiencias acumulado por el viajero acerca de otros lugares, otras lenguas, otros dioses, otras costumbres hace que el viajero sea considerado más sabio. Odiseo es «muy versado», quizá no menos por sus viajes que por sus propias cualidades.

En consecuencia, los relatos de viajes más o menos extraordinarios son un tipo literario muy habitual en las más diversas culturas. En Grecia hubo, junto a otros subgéneros de la épica, también una épica de viajes.

Los motivos del viaje pueden ser diversos, pero en la mayoría de los casos obedece a una necesidad concreta, bien saber a qué atenerse en países desconocidos, bien buscar algo o a alguien, por ejemplo, un fantástico talismán, como el Vello de Oro en el viaje de los Argonautas, o una persona raptada, como Helena en la expedición contra Troya. Con frecuencia, además, el lugar al que se viaja, en tanto que extraño, es hostil e incluso peligroso. Ello permite que en muchas ocasiones el relato se aderece con estupendas aventuras o con la descripción de lugares fantásticos, poblados de seres fabulosos, que constituyen a menudo un mundo alternativo al conocido. El héroe que pasa por esta experiencia tiene así la posibilidad de poner de manifiesto su valor o su inteligencia para superar terribles pruebas o el privilegio de asomarse a lugares felices y maravillosos, ajenos a las desdichas del mundo cotidiano.

Un ejemplo de mitos de viaje aparecen en *Las Arimaspeas*, de Aristeas de Proconeso, un poeta con aureola de chamán y con presuntos dones de ubicuidad que llegó hasta el país de los isedones, más allá de los escitas, en un viaje probablemente real, ya que las costumbres que menciona haber visto en él han sido luego confirmadas por los estudios de los antropólogos y arqueólogos. Esta misma curiosidad se verá luego alimentada por los logógrafos y por los primeros historiadores como Heródoto. No es casual que en sus numerosas menciones de los isedones haya sido Aristeas la fuente de Heródoto.

En este grupo de narraciones se encuadran los mitos de viajes más o menos fabulosos, como el de los Argonautas, tema de varias composiciones épicas antiguas, o como el del propio Odiseo en la *Odisea*, viajes que en múltiples casos comportaban incluso el descenso al mundo infernal y el diálogo con las ánimas de los muertos.

6.9. LOS MITOS DE «AFIRMACIÓN NACIONAL» Y LA MANIPULACIÓN POLÍTICA

Un interés del todo contrario al de estos mitos de viajes lo colman mitos que podríamos llamar de «afirmación nacional», que comportaban la exaltación de un héroe local y de sus hazañas, como por ejemplo, Teseo, para los atenienses o Foroneo, para los argivos. Son éstos siempre mitos interesados, con los que la comunidad se siente halagada al recordar sus pasados éxitos, de los que se considera solidaria. El halago es a veces aún más directo e interesado, cuando se refiere a los aristócratas en el poder. Por ejemplo, Eugamón de Cirene, a cuyas extravagancias me he referido ya, le atribuye a Odiseo y Penélope otro hijo, además de Telémaco, llamado Arcesilao. No parece una casualidad que el rey de Cirene en su época fuera Arcesilao II, por lo que la invención de este otro hijo de Odiseo no vendría motivada más que por el deseo de adular al monarca al situar su nombre en relación con la leyenda odiseica.

Este tipo de mitos se presta como ningún otro a la manipulación política, al proyectarse al «tiempo mítico» una solución partidista a las disensiones entre ciudades rivales. Así, las rivalidades entre Corinto, Sición, Tebas y otras ciudades de Beocia provocan diferentes versiones del mito de Antíope. Eumelo, poeta corintio, hace a Antíope, heroína de Sición, bisabuela de Maratón y a éste, padre de Corinto. Con ello por un lado asimila los orígenes de Atenas (ya que Maratón es un héroe ático) a la tutela corintia y por otro vincula a Sición con Corinto. En cambio Asio, que toma partido por los beocios, hace a Antíope madre de Zeto y Anfión, héroes beocios, mientras que silencia la genealogía corintia. Y no hemos de olvidar que en la época que estamos estudiando una diferencia de versión mítica tenía muchas mayores implicaciones e incomparablemente más importancia de lo que puede tener ahora⁵.

Otro gran apartado lo constituyen los mitos de carácter novelesco, es decir, aquellos cuya intención es sólo la de conmover o divertir, la de interesar al oyente por sus elementos fantásticos o sorprendentes y la de conseguir que se evada de la realidad. Son novelas *avant la lettre*, cuando el género no ha sido aún creado. En este gran grupo podemos incluir una variada serie de temas, el más importante de los cuales sería sin duda el amoroso, que, como ya dije, había sido drásticamente eliminado por Homero. Antes ya cité algunos ejemplos a los que podrían añadirse

5 Sobre politización de los mitos véase el capítulo 8 dedicado al mito de Teseo.

otros de amores divinos. como el que Zeus siente por Némesis y que le lleva a perseguirla sin tregua en una larga serie de variadas metamorfosis, narradas en las *Ciprias* (fragmento 9 Bernabé):

En tercer lugar dio a luz a Helena, prodigio para los mortales,
a la que en tiempos Némesis, la de hermosa cabellera, unida en amor
a Zeus, rey de los dioses, bajo violenta coacción había parido.
En efecto, huía y no quería unirse en amor
al padre Zeus Cronión, pues angustiaba su mente por el pudor 5
y la vergüenza. Por tierra y por las oscuras aguas infecundas
huía, más Zeus la perseguía y ansiaba en su ánimo alcanzarla.
Ella, unas veces por entre el oleaje del mar muy bramador
perturbaba el ponto un largo trecho, en la figura de un pez.
Otras veces, por la corriente del Océano y los confines de la tierra, 10
otras por tierra firme, pródiga en labrantios, se convertía en terribles
criaturas, cuantas sustenta la tierra firme, para eludirlo.

Tan novelesco como lo amoroso es lo insólito, que da lugar a abundantes temas míticos. Por mencionar algunos, vemos nacimientos extraordinarios como el de Helena, de un huevo, en las *Ciprias*, o el de Erictonio, producto de la caída a tierra del semen de Hefesto, tras haber intentado en vano violar a Atenea, en la *Danaiida*. También nos describen poderes fabulosos, como los de las Enótropos, hermanas que tenían la virtud de convertir todo lo que tocaban en vino, trigo y aceite y que resuelven la intendencia del ejército griego en Troya —según narran las *Ciprias*— o el tema del talismán o los objetos mágicos, como el Paladión, cuyo robo era preciso para poder tomar la ciudadela de Troya, tal y como nos cuenta el *Saco de Troya*.

A veces aparecen incluso los temas propios del cuento popular, como un tema muy parecido al de la *Bella Durmiente del Bosque* en las *Ciprias*, en donde aparece una diosa, Eris, que no ha sido invitada a la boda de Tetis y Peleo y que se venga, promoviendo la rivalidad de las diosas a propósito de la belleza por medio de la famosa manzana de la discordia que debía ser entregada a la diosa más bella. Tal episodio origina el posterior juicio de Paris y, por ende, la guerra de Troya, ya que Afrodita le promete a Paris concederle a la mujer más hermosa del mundo si falla en su favor; Paris lo hará y conseguirá a Helena, raptándola, lo que se convirtió en el *casus belli*. También hallamos, en un poema de Epiménides, a Endimión, sumido en un sueño eterno por haberse atrevido a enamorarse de Hera.

6.IO. MITOS HUMORÍSTICOS

La poesía épica arcaica sabía incluso tocar los resortes del humor en temas tendentes sólo a provocar la risa del espectador. Existían tratamientos cómicos del mito e incluso historias exclusivamente cómicas, como es la de Margites, hombre tan ignorante que hasta desconocía el modo de cumplir con sus deberes conyugales y que protagonizaba un poema que lleva su nombre, muy apreciado en la antigüedad. Tanto es así, que Aristóteles (*Poética* 1448b 29ss.) le atribuye un papel decisivo en la configuración de la comedia ática posterior.

6.II. COLOFÓN

Este rápido recorrido nos ha permitido ver que en la épica griega arcaica cabían los más variados temas míticos y también cómo estos temas podían servir a gran número de propósitos diferentes. Asimismo hemos visto cómo de cada uno de esos grupos temáticos derivan luego motivos muy aprovechados por nuevos géneros literarios, creados en épocas posteriores. La variedad y versatilidad caracterizan desde el origen las creaciones míticas de los griegos y es esa sin duda una de las razones que ha permitido que se mantenga durante siglos el interés por ellos y que incluso vuelvan una y otra vez a recibir tratamiento literario en nuestros días.

7. EL NACIMIENTO DE ATENEA EN LA LITERATURA GRIEGA ARCAICA

7.1. INTRODUCCIÓN

Un tema religioso que interesaba mucho a los griegos era el de la venida al mundo de sus dioses. En variadas fuentes, sobre todo en los himnos en honor de las divinidades, se hacía referencia a ese importante momento del alumbramiento de un nuevo dios, que se narraba con cierto detalle. Motivos como el de Leto abrazada a la palmera de la isla de Delos para dar a luz a Apolo o como el de Afrodita surgiendo de las aguas pueblan repetidas veces las narraciones poéticas y no menos las creaciones artísticas griegas.

El nacimiento de Atenea resultaba especialmente atractivo por una particularidad excepcional: la diosa no nacía de un parto normal, ni siquiera de madre, sino de la cabeza de Zeus. Sabemos, en efecto, que el tema tentó desde muy pronto a los poetas, quienes se refirieron a él en numerosas ocasiones. No obstante, cuando intentamos recopilar, de labios de los creadores literarios de época arcaica, los detalles sobre este insólito alumbramiento, los resultados no son nada alentadores: la información no es ni abundante ni en ocasiones lo bastante explícita, en algunos casos porque no se nos ha conservado en su integridad original la composición o el pasaje referido a este tema, sino que sólo contamos con alusiones de segunda mano o algún fragmento miserable; en otros, porque el autor se refiere, de modo fugaz y alusivo, a una cuestión que supone bien conocida por sus oyentes. Con todo, voy a tratar de presentar aquí una recopilación de estos testimonios, de los que

intentaremos obtener un cuadro coherente respecto a la historia de este tema mítico.

Una diosa con el nombre de Atenea aparece ya documentada en las fuentes micénicas, época en que era ya verosíblemente una diosa del palacio. Su nombre y su epíteto, *a-ta-na-po-ti-ni-ja*, esto es, *Athana potnia*, son mencionados ya en una tablilla de Cnoso (KN V 52.1) junto a las formas micénicas de otros nombres de dioses, Peán, Posidón y Erinis, como receptores de ofrendas, si bien no podemos estar seguros de que tal diosa presentara ya en época tan temprana todas las características y funciones que tiene en los documentos posteriores. Además, el contexto en el que aparece su nombre, los inventarios de palacio, en los que los dioses son meros receptores de ofrendas anotadas por la burocracia palaciega, no permite aclarar gran cosa sobre sus características y, desde luego, no suministra ninguna información sobre el tema que nos ocupa.

7.2. HOMERO

Pasando a los testimonios literarios, Homero no nos da la menor indicación sobre el nacimiento de Atenea. Sólo se refiere a la cuestión en boca de Ares quien, resentido contra Zeus por haber sido el causante del nacimiento de una violenta enemiga en el combate de Troya, le dice (*Iliada* 5.875):

Todos disputamos contigo. Y es porque tú engendraste una hija insensata.

La expresión es en griego bastante ambigua: el verbo usado por el poeta (*tekes*) se emplea indistintamente para «engendrar» el padre y para «parir» la madre. En Homero es frecuente el uso de este verbo referido a varones y, desde luego, en nacimientos normales. Por lo tanto, nada hay en el verso que autorice a ver aquí una alusión a un nacimiento insólito de Atenea.

Pocos versos después, añade el propio Ares (*Iliada* 5.880):

Pues tú mismo procreaste una hija exterminadora.

Aquí el verbo es diferente (*egeinao*), también este verbo conoce usos (si bien menos abundantes que el normal de «parir»), referidos a varones en el sentido de «procrear». Además el sujeto es el pronombre de identidad, por lo que ha habido comentaristas que creen que su uso trasluce un conocimiento por parte de Homero del tema del nacimiento de Atenea sólo de Zeus, sin intervención de mujer. En realidad, ello es más que discutible. Si leemos el contexto completo del pasaje, en

el que Ares censura a Zeus porque no pone coto a los desmanes de Atenea, el uso de «tú mismo» se explica porque insiste en el hecho de que Zeus nunca reprende a Atenea por ser su progenitor, es decir, porque en él se da la identidad entre dios supremo y padre de la diosa. Por otra parte, hay un hecho destacable; frente a Hesíodo, que atribuye nacimientos insólitos a tres divinidades olímpicas (además del de la propia Atenea, que estamos estudiando, a Afrodita, nacida del miembro viril de Cielo, en *Teogonía* 188ss., y a Hefesto, al que pare Hera sin concurso de varón, en *Teogonía* 927ss.), Homero se refiere a los otros dos explícitamente como a nacimientos normales: Afrodita es hija de Zeus y Dione (*Iliada* 5.370ss.) y Hefesto lo es de Zeus y Hera (*Iliada* 1.572ss.).

Con todo esto no quiero decir que haya que darles la razón sin más a quienes sostienen la hipótesis de que Homero desconoce las tradiciones de estos nacimientos anormales, sino que puede haberlas omitido como otros múltiples elementos poco decorosos de la leyenda antigua, inadmisibles para la *gravitas* homérica, que encontramos, sin embargo, en el llamado Ciclo Épico o en Hesíodo. Muchos de estos elementos son sin duda anteriores a Homero, dado que los conocemos en fuentes de Asia Menor siete u ocho siglos antes, o incluso más, y debieron de llegar a Grecia en época micénica. Lo que sí quiero decir es que, si Homero conoce estas leyendas, no las ha dejado traslucir en absoluto y es forzar sobremanera los datos pretender que lo ha hecho.

7.3. HESÍODO

Pasemos, pues, sobre el silencio de Homero a nuestra siguiente fuente, ésta mucho más explícita, Hesíodo. Es natural que el tema del nacimiento de Atenea debía tener su lugar en un poema sobre la genealogía de los dioses como es la *Teogonía*. Los antecedentes que explican su extraño nacimiento aparecen en los siguientes versos (Hesíodo, *Teogonía* 886-900):

Zeus, soberano de los dioses, tomó como primera esposa a Metis,
la más sabia de los dioses y de los hombres mortales.

Mas cuando ya estaba ella a punto de parir a Atenea, la diosa de ojos de
lechuza,

Zeus engañó arteramente su espíritu

con palabras lisonjeras y la albergó en su propio vientre,

según las artimañas de Tierra y de Cielo estrellado,

pues era así como ambos se lo habían aconsejado para que la dignidad real

ningún otro de los dioses sempiternos la ostentara en vez de Zeus.

Y es que estaba decretado que nacerían de ella hijos muy sagaces:

la primera, la muchacha de ojos de lechuza, Tritogenia, 895

dotada de un valor y de una prudente decisión parejos a los de su padre.

pero que después un hijo soberano de dioses y hombres,

de soberbio corazón iba a parir.

Pero Zeus la albergó antes en su propio vientre

para que la diosa le aconsejara siempre lo bueno y lo malo. 900

Bastante más tarde, y después de que han tenido lugar otros varios matrimonios de Zeus, el dios consigue, por fin, dar a luz a Atenea, lo que provoca la irritación de Hera y su consiguiente venganza. Hesíodo nos lo describe así (*Teogonía* 924-929):

Y él mismo (Zeus) dio a luz de su cabeza a Atenea de ojos de lechuza,

terrible provocadora del tumulto del combate, invencible 925

soberana, a quien son gratos clamores, guerras y batallas.

Pero Hera al ilustre Hefesto, sin haberse unido en amor

lo parió —estaba irritada y en disputa con su esposo—

a él, que sobresale por sus habilidades entre todos los Uránidas.

Vemos cómo en la versión hesiódica no es Zeus quien da a luz el solo a Atenea, sino que lo hace porque antes se ha tragado a Metis, ya embarazada de él. Si en efecto Zeus temía que Metis diera a luz un hijo que lo destronaría, la solución adoptada, tragársela, no parece ser la más adecuada, ya que no evita el primer nacimiento —el de Atenea— y, es evidente que resultaba innecesaria para conjurar el riesgo de los siguientes. Esta inconsecuencia, añadida al hecho de que la concepción de Metis y el nacimiento de Atenea aparecen separados en el poema y sin una explícita mención de causa a efecto, han hecho pensar que Hesíodo ha combinado con no demasiada habilidad dos temas: el de Atenea nacida de la cabeza de Zeus, que probablemente en su origen no contaba con la intervención de Metis, y el mito de sucesión, en el que diversos dioses van siendo derrotados y destronados por sus descendientes, hasta que Zeus rompe la cadena y queda como monarca indiscutible de dioses y hombres¹.

Por otro lado, es destacable señalar que en la versión hesiódica, Hefesto, nacido después y como contrapartida del insólito nacimiento

¹ Véase el capítulo 16 de este libro

de Atenea, no pudo estar presente en el alumbramiento de la diosa, como señalan otras fuentes posteriores.

Sin embargo no es la *Teogonía* el único poema del corpus atribuido a Hesíodo en el que se trata el tema del nacimiento de Atenea. Encontramos otra referencia en el fragmento 343 Merkelbach-West², en los siguientes términos:

Por causa de esta disputa, ella (Hera) alumbró un hijo glorioso,
sin la amorosa unión con Zeus, poseedor de la égida, Hefesto,
que sobresale por sus habilidades entre todos los Uránidas.
Aquél, por su parte, con una hija de Océano y Tetis de hermosa melena,
a espaldas de Hera, de hermosas mejillas, compartió su lecho: 5
tras engañar a Metis, pese a lo muy sabia que era,
la tomó en sus manos y la albergó en su propio vientre,
por temor de que pariera otro dios más poderoso que el rayo:
por ello el morador del éter, el Crónida que reina en la altura,
la engulló de repente, pero ella de Palas Atenea en seguida 10
había quedado embarazada. La dio a luz el padre de hombres y dioses
por la cabeza, junto a los ribazos del río Tritón,
mientras Metis, oculta en las entrañas de Zeus,
permanecía, la madre de Atenea y artífice de lo justo,
la más sabia de los dioses y de los hombres mortales. 15
Allí había yacido la diosa junto a la otra diosa que en habilidades sobresale
entre todos
los inmortales que poseen olímpicos palacios
y había fabricado la égida, el escudo de Atenea que aterra a los ejércitos.
Fue, pues, con su ayuda como dio a luz Zeus a Atenea, provista de belicoso
armamento.

No hay grandes variaciones en lo fundamental frente al pasaje de la *Teogonía*. La disputa aludida al principio podría ser la que enfrentó a Hera con Zeus respecto de la cuestión de quién disfruta más del acto sexual, si el hombre o la mujer, si es que el fragmento aquí recogido formaba parte de la *Melampodia*, como supone West en el aparato crítico de la edición del texto. En todo caso, es una disputa anterior, no consecuente, al nacimiento de Atenea, y el orden de alumbramientos de Hefesto y Atenea aparece aquí invertido.

2 Aunque he seguido un texto que se aparta del suyo en el v. 2 y en el 16.

El poeta se extiende más en este pasaje sobre el tema de la devoración de Metis y aclara el lugar de nacimiento, el río Tritón. Ello tiene que ver con el epíteto tradicional de Atenea, Tritogenia. Se discute si Tritogenia quiere decir «nacida junto al Tritón», como Ciprogenia, epíteto de Afrodita, quiere decir «nacida en Chipre», o bien Tritogenia significaba otra cosa y los poetas posteriores entendieron mal el epíteto y se inventaron un río Tritón como lugar de nacimiento. Caso de buscar una explicación alternativa a Tritogenia, la interpretación más extendida y aceptada es considerar que se trata de «la verdadera hija», aludiendo a que nació sólo de Zeus. La verdad es que ante un paralelo como el del epíteto de Afrodita, parece poco necesario buscar una interpretación, no demasiado fundada etimológicamente, como alternativa. Parece, pues, que podemos dar por válido que Tritogenia significaba «nacida en el Tritón».

El último dato hesiódico sobre el que quiero llamar la atención es la referencia a que Atenea surge de las entrañas de su padre provista de armadura completa, dato que se repetirá hasta el tópico en posteriores versiones.

7.4. MUSEO

Para completar el cuadro de las narraciones sobre el nacimiento de Atenea procedentes de la épica griega arcaica, quedan por analizar un par de testimonios de difícil valoración, pero que, una vez precisados, resultan de cierta importancia. El primero de ellos es un texto muy fragmentario de Filodemo, *De la Piedad* p. 31 Gomperz que, en la medida en que podemos leerlo, dice:

A Zeus dicen que Hefesto le abrió la cabeza, pero según el poeta que atribuyó su obra a Eumolpo, fue Palamaón.

El segundo es un escolio a Píndaro, *Olimpicas* 7.66 en los siguientes términos:

En los versos de Museo se dice que Palamaón golpeó a Zeus en la cabeza cuando dio a luz a Atenea.

Los problemas que se plantean ante estos testimonios son dos: el primero, la fuente de la tradición; el segundo, quién es Palamaón. Respecto del primer problema hemos de originar esta historia en ese conjunto de literatura teogónica y religiosa ateniense del siglo VI a.C. que se atribuía a la legendaria figura de Museo (ambos testimonios están reco-

gidos como Museo, fragmento 75 Bernabé). Eumolpo pasaba por ser su hijo y editor de las obras de su padre; incluso se atribuía a Museo un poema titulado *Eumolpia*.

En cuanto a Palamaón, es poquísima la información que sobre él tenemos. Fuera de estos dos pasajes lo vuelve a nombrar Filodemo (*De la piedad* p. 6 Gomperz) como padre de una tal Palas, compañera de Atenea a la que la diosa dio muerte sin querer y de la que tomó su sobrenombre. Por último, Pausanias 9.3.2 lo menciona como padre de Dédalo, el mítico artesano. Su nombre, parlante, «el de hábiles manos» y su estrecha relación con Hefesto, ha hecho pensar a algunos autores que Palamaón no es sino una contrafigura o un antiguo epíteto del dios herrero.

El interés de esta noticia, por oscura y difusa que sea, es que se menciona por primera vez en ella la asistencia al parto divino de otro personaje, un dios artesano, quizá el propio Hefesto con un sobrenombre, o, en todo caso, una figura equivalente por completo a él, y se dice explícitamente que el nacimiento tiene lugar al propinársele a Zeus un hachazo en la cabeza. De no ser por esta noticia, tendríamos que admitir que el primero en afirmar que el nacimiento se facilitó por este drástico procedimiento habría sido Píndaro, como luego veremos, lo cual va en contradicción con los testimonios iconográficos del tema, que son más antiguos.

7.5. LOS HIMNOS HOMÉRICOS

Del nacimiento de Atenea se ocupa asimismo el *Himno homérico a Apolo* (307-309), donde se nos dice, a propósito de Tifón:

al que un día parió Hera, irritada con el padre Zeus,
cuando el Crónida dio a luz a la gloriosísima Atenea
en su cabeza. Y al punto se irritó la augusta Hera.

Aquí la variante consiste en que el hijo que Hera tiene, furiosa por el nacimiento de Atenea, no es Hefesto, como en Hesíodo, sino Tifón. En el mismo himno se alude a Hefesto como ya nacido antes. Pero no tenemos, por lo demás, otros detalles en una versión tan sucinta como es ésta.

Otro *Himno homérico*, bastante breve, el 28, se ocupa en su casi totalidad del nacimiento de Atenea:

... la engendró el propio Zeus, el prudente,
 de su augusta cabeza, provista de helicoso armamento 5
 de radiante oro. Un religioso temor se apoderó de los inmortales
 al verla. Y ella, delante de Zeus, portador de la égida,
 saltó impetuosamente de la cabeza inmortal,
 blandiendo una aguda jabalina. El gran Olimpo se estremecía
 terriblemente bajo el impetu de la diosa de ojos de lechuza. En torno suyo
 la tierra 10
 bramó espantosamente y la mar se conmovió.
 henchida de agitadas olas. Inmóvil quedó la salada superficie
 de súbito. Detuvo el ilustre hijo de Hiperión
 sus corceles de raudas patas por largo rato, hasta que la virgen
 se hubo quitado de sus inmortales hombros las armas divinales. 15
 Palas Atenea. Y se regocijó el prudente Zeus.

Una descripción sin duda esplendorosa del estremecimiento del mundo entero ante el nacimiento de la diosa, tema que ha interesado más al poeta que las propias precisiones sobre el alumbramiento, sobre el que casi nada nos dice. Sólo los detalles del nacimiento por la cabeza y de que Atenea nació completamente armada son aludidos. El problema, por otra parte, es que no tenemos elementos de juicio para datar los himnos que acabo de citar, por lo que no sabemos a qué fecha remontan estas versiones.

7.6. ESTESÍCORO E ÍBICO

La lírica coral arcaica se interesó asimismo por narrar el nacimiento de la diosa. Estesícoro le dedicó al menos el pasaje de un poema que, como tal, se nos ha perdido, pero del que conservamos las suficientes noticias como para reconstruir algunos de los elementos esenciales de la historia. En primer lugar, disponemos de un verso citado por un antiguo comentarista literario, conservado en un papiro (fragmento 56 Page):

Espléndida por su armamento, saltó Palas a la anchurosa tierra.

lo que coincide con la noticia que nos da un escolio a Apolonio de Rodas 4.1310.

Estesícoro fue el primero en decir que Atenea saltó, ya en armas, de la cabeza de Zeus.

Es evidente que el escoliasta de Apolonio desconoce el *Himno Homérico* 28 y los versos del fragmento 343 de Hesíodo. La mención sólo nos vale, pues, como indicación de que Estesícoro había tratado el tema. Completa nuestras noticias sobre este poema otra recogida por algunos léxicos antiguos y referida a Tifeo (otro nombre de Tifón) (*Etymologicum magnum* 772.49):

Tifeo ... Estesicoro lo hace nacer de Hera sola, quien lo parió por resentimiento contra Zeus.

La secuencia de los hechos en la historia narrada por Estesícoro coincide, pues, en lo que sabemos, con la del *Himno homérico a Apolo*.

De Íbico se nos conservan asimismo unos versos sobre el tema, procedentes del mismo papiro que cita los de Estesícoro (PMG 275):

Dicen que Heracles llegó a ser combatiente de vanguardia
con la hija de Zeus, de padre excelente,
la animosa Palas. Él mismo, en efecto, la dio a luz
y ella salió de un salto de su cabeza.

noticia que, como vemos, nada añade a lo que ya sabemos.

7.7. PÍNDARO

También Píndaro se sintió tentado por este motivo y así, al hablar de la isla de Rodas, dice (*Olimpicas* 7.34ss.):

... donde antaño el gran rey de los dioses roció la ciudad con nevada de oro
cuando, gracias a las habilidades de Hefesto
con su hacha forjada en bronce, saltó Atenea de lo alto de la cabeza de su
padre
y clamó con poderoso grito.
Y ante ella se estremeció el Cielo, así como la madre Tierra.

En este breve pasaje hay una novedad con respecto a los anteriores. Me refiero a que se menciona la asistencia de Hefesto al parto divino y el hecho específico de que fue por un hachazo como se propició la salida de Atenea de la cabeza de su padre. En cuanto a los resultados del nacimiento de la diosa son tan espectaculares como en el *Himno Homérico* 28. Otra alusión pindárica, sin embargo, no añade nada a la cuestión. Se trata de un himno a Zeus, del que se dice (fragmento 34 Maehler):

... quien, golpeado por un hacha pura, parió a la rubia Atenea.

7.8. APOLODORO

Los mitógrafos griegos son sin duda muy posteriores al ámbito temporal que me he marcado, pero, con todo, deben examinarse, dado que manejaban textos mucho más antiguos y perdidos irremisiblemente para nosotros. No obstante, comprobamos que, pese a esta ventaja, tampoco aumentan gran cosa lo que ya sabemos. Así, Apolodoro (*Biblioteca* 1.3.6) nos cuenta:

Zeus se une a Metis ... mas cuando estuvo embarazada se apresuró a tragársela, porque la Tierra le había dicho que después de parir la hija que iba a nacer de ella, pariría un hijo que llegaría a ser dueño del cielo. Por este temor se la tragó. Cuando se acercaba el momento del nacimiento, Prometeo o, según dicen otros, Hefesto, le golpeó la cabeza con un hacha y saltó Atenea con todas sus armas de lo alto de su cabeza hacia el río Tritón.

Apolodoro conoce, pues las mezcla, la versión hesiódica, la de Píndaro y la de Eurípides, que es quien atribuye a Prometeo el papel de partero. No cita a Palamaón, tal vez porque lo considera equivalente a Hefesto.

7.9. PANORAMA DE UNA EVOLUCIÓN

Todo lo dicho nos presenta un cuadro bastante coherente, escueto en los detalles y con escasas variaciones: Atenea nace de Zeus y, salvo Homero, que no lo aclara expresamente, las demás fuentes coinciden en que lo hace de su cabeza. A este respecto hay que reseñar que durante un tiempo tuvo un cierto éxito una hipótesis de Bergk, según la cual la palabra griega *koruphe*, que aparece en varias de las fuentes para referirse a la cabeza de Zeus, indicaba un origen antiguo de la leyenda en que *koruphe* tenía otro valor semántico bien conocido, el de «cima de montaña». La leyenda antigua narraría, pues, el nacimiento de la diosa a partir de un *mons parturiens* y no de la cabeza de Zeus. Ya criticada desde antiguo con buenas razones, esta hipótesis es hoy unánimemente rechazada. El tema del varón que da a luz aparece documentado en paralelos orientales bien conocidos, como el mito hurrita de Kumarbi³ y no debe, por tanto, extrañarnos su presencia en un autor tan influido por los mitos orientales como es Hesíodo.

Tampoco la interpretación estoica del mito, según la cual Atenea nace de la cabeza de Zeus por ser una diosa de la inteligencia, tiene visos

3 Véase el capítulo 16 de este libro.

de ser aplicable a las fases arcaicas del mito, ya que la relación de la inteligencia con el cerebro se documenta en Grecia por primera vez en Hipócrates, o quizá en Alcmeón de Crotona (fragmentos A 5, 8, 10, 11, 13 Diels-Kranz).

Es más admisible la explicación de Onians (*The Origins of European Thought*, Cambridge, 1954, 36), quien presenta paralelos de la concepción primitiva, mantenida en Grecia hasta muy tarde, de que la cabeza poseía la mayor cantidad de materia relacionada con la procreación, en la idea de que el semen procede de la médula y que el cerebro era asimismo médula. A ello se unía la observación de que el pelo crecía con mayor profusión en los lugares en que hay más concentración de «materia gris», entendida en este sentido, a saber, la cabeza y junto a los órganos sexuales. Además subyace la idea arcaica de que quien genera es el varón, que siembra en la mujer como se siembra una semilla en tierra.

Hesíodo combina este mito del hombre que da a luz con el tema de Metis. Que sepamos, es el único que lo hace (lo sigue Apolodoro, lo que es por supuesto irrelevante). Con ello consigue dos objetivos: el primero, ligar el tema con el mito de sucesión divina: Zeus debe interrumpir la cadena de reyes derrotados por sus sucesores (Cielo-Crono-Zeus) y lo hace devorando a Metis antes de que ésta dé a luz. Ya vimos las inconsecuencias que denunciaban el carácter híbrido de esta versión hesiódica. El segundo objetivo es «racionalizar», si cabe usar este término, el parto de Zeus, haciendo que haya concurso femenino para que éste se produzca, ya que sería entonces Metis quien habría gestado en realidad a Atenea.

Ya en Hesíodo, también en Estesícoro y en el *Himno Homérico* 28 (y de ahí en adelante casi todas las fuentes coinciden en ello), se señala que la diosa nace armada, y es así como aparece en las representaciones figuradas, desde un ánfora de la isla de Tenos datada en el VII a.C. Hoy día tiende a explicarse esta circunstancia bien porque con ella se relaciona a la diosa con las técnicas de fabricación que patrocina, bien porque Atenea es concebida como una defensora del Estado.

En cuanto a la específica referencia de que se precisa un hachazo para facilitar el parto, es probable que remonte a un poema teogónico del siglo VI a.C., atribuido a Museo, ya que es indemostrable —si bien no imposible— que el tema apareciera ya en Estesícoro, pues nuestra información a este respecto es defectiva. Menciones ya claras y expresas las tenemos en el siglo V a.C., en Píndaro y luego en Eurípides (*Ión* 452). En la iconografía, según el antiguo, pero aún excelente análisis de Cook

(*Zeus. A Study in Ancient Religion*, Cambridge, III, 1940, 662 ss.), esta representación se origina en Atenas a mediados del VI a.C. Cook cree que la presencia de las Ilitías, diosas asistentes a los partos, que es superflua en el tema del hachazo, procede de una variante más antigua del mito en la que Zeus era atendido por ellas y en la que no había hachazo. En todo caso, nunca se mencionan más divinidades presentes en el parto, ni Ilitia, ni las Moiras (que aparecen en el Puteal de la Moncloa conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid), en todo lo que queda de tradición literaria y clásica. Aquí, al parecer, como en otras ocasiones, hay un divorcio entre la tradición literaria y la iconográfica.

Hay asimismo divergencias entre los autores respecto al autor del hachazo, que es Palamaón para Museo y Hefesto para Pindaro, si bien ambos, como vimos, pueden ser una misma persona, y más tarde Prometeo e incluso Hermes (en Sosibio fragmento 22, Jacoby).

Lo que está claro es que si Hesíodo conoce el tema del hachazo, cosa que dudo, no pudo haber sido Hefesto quien se lo propina, dado que en la *Teogonía* este dios nace después de Atena.

Por último, el lugar en que se produjo el nacimiento, cuando éste es mencionado, ya desde Hesíodo hasta los poetas helenísticos (por ejemplo, Calímaco *Aitia* fr. 37 Pfeiffer y Apolonio de Rodas 4.1309ss.), es el río Tritón.

8. TESEO EN LA POESÍA ARCAICA Y CLÁSICA: POLITIZACIÓN DE UN MITO

8.1. UN MITO DE GRAN ANTIGÜEDAD

Si todos los mitos griegos se nos aparecen como un material en continua transformación, en el que casi lo único invariable es el nombre del protagonista, el de Teseo es particularmente significativo, casi paradigmático, de las muy variadas transformaciones que una saga antigua podía sufrir desde sus orígenes hasta las versiones tardías, transformaciones a las que no son ajenas las utilizaciones interesadas del mito y aún las manipulaciones textuales.

Dentro de un mito de una gran riqueza y complejidad como es éste, limitaré mi campo de estudio a analizar, con las reservas que imponen los numerosos huecos en nuestra información, las sucesivas configuraciones de la leyenda de Teseo que se traslucen en las menciones que de ella hacen las fuentes poéticas más antiguas, concretamente los poetas épicos y líricos de época arcaica y clásica. En otras palabras, intentaré determinar qué rasgos del complejo mito hallamos ya configurados en estas épocas tempranas y trataré de establecer el contexto en que estos rasgos se desarrollan o las motivaciones que pudieron potenciar unos u orillar otros.

Comencemos pues nuestra búsqueda remontándonos al período más antiguo al que podemos acceder. La primera mención, no del héroe mítico Teseo, pero sí de su nombre, remonta a época micénica. Hallamos documentada dos veces en las tablillas catastrales de Pilo (PY En 74.5, Eo 276.6) la forma *te-se-u* como nombre de un «esclavo del dios» usufructuario de tierra. Es sin embargo cosa bien sabida que no pode-

mos obtener mucho fruto de la coincidencia de nombres micénicos con los atestiguados en la leyenda heroica, ya que es imposible determinar si esta coincidencia se debe al hecho de que la onomástica de los héroes de la saga era la usual en época micénica, o bien a que el prestigio de la leyenda favoreció que algunos personajes tomaran nombres legendarios como propios.

Más interés tiene la indagación lingüística sobre el nombre de Teseo, ya que puede ser reveladora de su antigüedad, de su origen o de ambas cosas. Hoy, superadas algunas propuestas etimológicas más antiguas, podemos precisar que es un nombre cuyo radical es prehelénico, acogido luego en la declinación en *-eus*, al igual que lo fueron *Odusseus*, *Orpheus* o *Perseus*, lo que indica que su saga procede de una etapa remota.

8.2. TESEO, EN HOMERO

No obstante, cuando llegamos a las primeras menciones literarias de Teseo —que buscamos, naturalmente, en Homero— encontramos que, pese a la antigüedad que le suponemos a su leyenda, este héroe es objeto de muy poca atención por parte de nuestro texto de Homero, de forma similar a lo que ocurre con los héroes áticos en general. Aparece mencionado en muy escasas ocasiones y casi siempre, como veremos, en pasajes sospechosos. En la *Iliada* tan sólo hallamos una mención de él, en medio de un discurso de Néstor en que, dolorido por la disputa de Aquiles y Agamenón, rememora un puñado de héroes míticos: Píritoo, Driante, Ceneo, Exadio, Polifemo (esto es, alude implícitamente al tema mítico del intento de rapto de las mujeres de los lápitras por los centauros embriagados en la boda de Píritoo con Hipodamía) y al final de esta relación de héroes, aparece la escueta mención (*Iliada* 1.265):

y Teseo, hijo de Egco, semejante a los inmortales.

La presencia de Teseo en la relación no extraña, dado que su amistad con Píritoo y su participación en la lucha de los lápitras contra los centauros es mencionada por otras fuentes. Pero hay, como veremos, motivos para sospechar de ella. En todo caso, se trata de una alusión trivial; «semejante a los inmortales» se dice de otros héroes, como Meón en *Iliada* 4.398 o Aquiles en *Odisea* 24.36. Y la estirpe que se le atribuye es la estirpe mortal, frente a la versión según la cual es hijo de Posidón.

Podríamos relacionar con la leyenda de Teseo un segundo pasaje. Cuando Helena acude a las puertas Esceas para ver el duelo singular entre Menelao y Alejandro, no lo hace sola (*Iliada* 3.143s.):

... la seguían dos servidoras:

Etra, hija de Piteo, y Climena de ojos de novilla.

Etra es la madre de Teseo, y su presencia en Troya como sirvienta implicaría un eco de la historia del rapto de Helena por Teseo y la posterior razzia de los Dioscuros que la recuperaron y raptaron, a su vez, a la madre de Teseo. Más adelante volveré a hablar de este tema.

A Ariadna se refiere fugazmente el poeta en la descripción del escudo de Aquiles (*Iliada* 18.590-592):

Allí el ilustre cojo de ambos pies¹ labró un lugar para la danza,
similar a aquel que otrora, en la ancha Cnosos,
le preparara Dédalo a Ariadna de hermosas trenzas.

En la *Odisea* encontramos una mención de Teseo en la *Nekyia* (encuentro con los muertos), cuando Odiseo se encuentra en la galería de mujeres condenadas a Fedra, Procris y Ariadna, dos de ellas esposas de Teseo (*Odisea* 11.321-325):

Vi a Fedra, a Procris y a la hermosa Ariadna,
hija de Minos de funestos pensamientos, a la que otrora Teseo
de Creta a la ciudadela de la sacra Atenas
se traía, mas no llegó a gozarla, pues antes le dio muerte Ártemis
en Día ceñida por la mar, por denuncias de Dioniso.

Se alude, pues, al regreso de la aventura con el Minotauro, en compañía de Ariadna y se nos ofrece la primera de las diversas versiones antiguas sobre la razón de la separación de Teseo y Ariadna.

La última mención homérica de Teseo o de su leyenda se da al final de canto once de la *Odisea*, cuando Odiseo nos dice que habría deseado mucho ver en su evocación de las almas, a hombres más antiguos, pero que se congregaron a su alrededor multitudes incontables de muertos que provocaron su miedo y su huida. Como ejemplo de estos «hombres más antiguos», sólo menciona a dos (*Odisea* 11.631):

a Teseo y a Pirítoos, gloriosos hijos de dioses,

con lo cual nos encontramos de nuevo a Teseo asociado a su gran amigo Pirítoos, pero, lo que es más importante, lo hallamos mencionado como

1 Hefesto.

hijo de un dios, frente al pasaje antes citado, que le atribuía un padre mortal.

Como vemos, en el mejor de los casos, las menciones homéricas de la leyenda de Teseo no son demasiado explícitas. Y digo en el mejor de los casos, porque estos versos han dado lugar a no pocas sospechas sobre su autenticidad. El primero de los aludidos sólo ha sobrevivido en una minoría de manuscritos medievales y no es comentado en los escolios, aunque se cita como homérico por Dión Crisóstomo (57.1) y por Pausanias (10.29.10). Dado que, como veremos, también aparece, en idéntica forma, en el corpus hesiódico (Hesiodo *Escudo* 182), y que cuando la *Iliada* vuelve a referirse al tema de Pirítoo (2.742-744) Teseo no es mencionado, todo ello ha animado a que se considere que el verso es interpolado, si bien no es un parecer unánimemente compartido. Los defensores de que se trata de una interpolación creen verosímil pensar que el detalle fue inserto en el texto en el siglo VI, en pleno auge de la propaganda ática de Teseo. Quienes, por el contrario, creen que el verso se hallaba en el texto originario, piensan que su atétesis obedeció a las indicaciones de Aristarco. También ha resultado sospechosa la mención de Etra, pero sobre todo lo es la de Teseo y Pirítoo en la *Nekyia* de la *Odisea* (11.631), ya que tenemos una noticia antigua de Héreas de Mégara, al que datamos hacia 300 a.C., según la cual Pisístrato introdujo este verso en el poema homérico para agradar a los atenienses. No ha faltado quien ha considerado también interpolados de una fuente ática los versos de la *Odisea* referidos a Ariadna, más aún porque es éste uno de los pocos lugares en que aparece Dioniso en los poemas, y el único en que la forma de su nombre es la ática.

Librenme los dioses antiguos de pisar terrenos tan escabrosos como el de las interpolaciones en el texto de Homero, sobre todo porque la cuestión viene asociada a problemas no menos dificultosos, entre otros, la existencia o no de una edición de los poemas homéricos a cargo de Pisístrato. Dejemos, pues, las cosas como están.

8.3. TESEO, EN HESÍODO

En el corpus hesiódico hallamos varias menciones de este héroe o de su leyenda. En la *Teogonía* no se menciona a Teseo, pero sí a Ariadna. En una enumeración, casi al final de la obra, de uniones de dioses y mortales, se alude a esta heroína en los siguientes términos (947-949):

y Dioniso, el de áurea melena, a la rubia Ariadna,
hija de Minos, la hizo su florida esposa.
Inmortal y eternamente joven la volvió el Cronión.

De nuevo se trata de versos sospechosos. Un escolio referido a ellos y a los seis siguientes dice escuetamente «se eliminan» y también varios autores modernos suponen que ha habido una interpolación, idea que encuentra considerable apoyo en otros rasgos recientes del pasaje.

En el *Escudo* figura como uno de los motivos de su decoración la batalla entre lápidas y centauros. Los lápidas aparecen en torno a sus caudillos: el poeta cita a Ceneo, a Driante, a Piritoo y, entre otros más (Hesíodo, *Escudo* 182)

a Teseo, hijo de Egeo, semejante a los inmortales,

un verso al que ya he hecho referencia, dado que es idéntico al que hallábamos en la *Iliada*.

En el *Catálogo* tenían cabida las leyendas relacionadas con Teseo y nos han llegado algunos ecos de ellas. Por ejemplo, un fragmento papiráceo narra el nacimiento del Minotauro (Hesíodo, fragmento 145 Merkelbach-West):

Ella, encinta por Minos, le parió un hijo poderoso,
maravilla de ver, pues su cuerpo se erguía igual al de un hombre,
hasta los pies, mas por encima tenía su hechura una testa de toro.

Pero más interesante es una referencia en prosa, procedente de Istro, un historiador del siglo III a.C., según la cual Teseo tuvo varias esposas, unas unidas a él por amor, otras, raptadas, y otras en matrimonio legítimo. Como ejemplo, cita entre otros, a Hesíodo, como fuente (Istro, fragmento 10 Jacoby y Hesíodo, fragmento 147 Merkelbach-West):

Por rapto, a Helena, Ariadna, Hipólita y a las hijas de Cerción y Sinis, y desposó en matrimonio legítimo a Melibea, la madre de Ayante. Hesíodo afirma que también a Ilipa y a Eglá, por la que violó los juramentos a Ariadna, según dice Cércope.

La referencia a Cércope nos lleva al *Egimio*, una obra atribuida alternativamente a Cércope o a Hesíodo. Y como un fragmento del *Egimio* editan Merkelbach y West un pasaje de Plutarco en que hallamos de nuevo, transmitida por Hereas de Mégara, una historia de manipulación de textos con el nombre de Teseo de por medio (Plutarco, *Teseo* 20 =

Héreas, fragmento 1 Jacoby). Según Héreas, se contaban muchas historias sobre Ariadna, entre ellas, la de que fue abandonada por Teseo, enamorado de otra. Cita a los efectos un verso (Hesíodo, fragmento 298 Merkelbach-West):

Pues lo consumía un terrible amor por la panopeide Eglá,

y asegura que Pisístrato lo había eliminado de la edición de los de Hesíodo por agradar a los atenienses.

8.4. TESEO EN EL CICLO ÉPICO

El personaje de Teseo aparecía también en el Ciclo y en otros poemas épicos del final de la época arcaica. De nuevo sin embargo son dos episodios de su leyenda ya conocidos los que atrajeron principalmente la atención de los poetas: el rapto de Helena y el viaje al Más Allá con Pirítoos.

En lo que nos ha llegado del poema las *Ciprias*, atribuido a Estasino de Chipre y datado en el siglo VII a.C., hallamos dos menciones de Teseo. La primera de ellas procede del argumento de Proclo, en el que nos dice (Proclo, *Crestomatia en Poetae Epici Graeci* I, Leipzig 1987, 40):

y Néstor, en una digresión, le cuenta [sc. a Menelao] cómo Epopeo fue aniquilado tras haber seducido a la hija de Licurgo, así como la historia de Edipo, la de la locura de Heracles y la de Teseo y Ariadna.

En el poema la función de esta historia parece clara. Todos los relatos de Néstor tienen en común la similitud de las situaciones con las planteadas por el rapto de Helena. Son historias de amores culpables (en el caso de Edipo, el incesto) y ninguna de ellas logra un final feliz. El rapto de Antíope termina con la muerte de Epopeo a manos de Licurgo, el incesto de Edipo tiene funestas consecuencias, la locura criminal de Heracles, asimilable a la locura de París, acaba en un asesinato, y Teseo no se beneficia del rapto, como tampoco París lo hará del suyo. Se trata, pues, de una historia paradigmática. Pero desconocemos el tratamiento que Estasino le daría al tema. Se ha supuesto que puede remontar a las *Ciprias* una versión narrada por Ferecides (fragmento 148 Fowler):

Teseo zarpa en plena noche. Tras tocar en la isla de Día, desembarca y se duerme sobre la orilla. Atenea se le aparece y le ordena abandonar a Ariadna y llegar a Atenas. Se pone en pie y lo hace así.

Como Ariadna se lamentaba, se le aparece Afrodita y la consuela. Iba a ser esposa de Dioniso y alcanzaría gran fama. El dios se aparece a su vez, se une a ella y le regala una corona de oro que los dioses colocaron más tarde entre las estrellas para complacer a Dioniso.

La escena aparece desde una óptica favorable a Teseo, quien abandona a Ariadna a instancias de una diosa y permite así que ella alcance un alto destino.

Pero volvamos a las *Ciprias*. En el poema se contaba el rapto de Helena, cuando apenas era una niña, por Teseo, prendado de su belleza. Sus hermanos, los Dioscuros, acuden a rescatarla y la expedición acaba con el saqueo de Afidna y Atenas, el rescate de Helena y la captura de Etra, la madre de Teseo, justificando así su aparición en la *Iliada*. Teseo no participa en el combate, porque se hallaba a la sazón con Pirítoo en el Hades.

Los testimonios sobre esta versión de las *Ciprias* aparecen recogidos en el fragmento 13 Bernabé²:

a) Helena ... había sido raptada antes por Teseo (...). Efectivamente, a consecuencia del rapto ocurrido entonces fue saqueada Afidna, una ciudad del Ática, y Cástor fue herido por Afidno, a la sazón su rey, en el muslo derecho. Los Dioscuros, al no encontrar a Teseo, saquean Atenas. Esta versión aparece en los poemas llamados por diversos nombres o en los cíclicos, y en parte en Alcman el lírico.

b) Teseo, que había acordado con Pirítoo que ambos desposarían a hijas de Zeus, raptó de Esparta para sí, con ayuda de aquél, a Helena, cuando contaba doce años, y con la pretensión de conseguir para Pirítoo una boda con Perséfone, desciende al Hades. Por su parte, los Dioscuros, con una hueste de lacedemonios y arcadios tomaron Atenas y se llevaron a Helena y junto con ella, como cautiva, a Etra, hija de Piteo.

En el resto del Ciclo Teseo no aparece. Su pertenencia a una generación anterior a la de la guerra de Troya excluye su participación en ésta. No así la de sus hijos, implicados en el rescate de Etra. Así, en el fragmento 20 Bernabé de la *Pequeña Iliada* de Lesques, que se remonta probablemente al VII a.C. (Pausanias 10.25.8), leemos:

Lesques dice respecto a Etra que había logrado escapar cuando Troya fue capturada, llegó al campamento de los griegos y fue reconocida por los

2 a) Escolio a Homero, *Iliada* 3.242, b) Apolodoro, *Epítome* 1.23.

hijos de Teseo, así que Demofonte se la requirió a Agamenón. Éste dijo que estaba dispuesto a concederle ese favor, pero que no lo haría hasta que Helena diera su consentimiento. Una vez que él le envió un heraldo, Helena le concedió el favor.

y en el *Saco de Troya* de Arctino, que verosíblemente hemos de remontar a fines del VIII a.C., tenemos, por una lado, una breve noticia en un argumento (Proclo *Crestomatia*, en *Poetae Epici Graeci* I, Leipzig 1987, 89):

Demofonte y Acamante descubren a Etra y se la llevan consigo,

y por otro, una referencia algo más explícita (*Saco de Troya*, fragmento 6 Bernabé = Escolio a Eurípides, *Trojanas* 31):

Los seguidores de Acamante y Demofonte no tomaron nada del botín, sino sólo a Etra, por la que habían llegado también a Troya, al mando de Menesteo. Lisímaco afirma que el autor del *Saco* escribe lo siguiente:

A los Teseidas les concedió obsequios el poderoso Agamenón,
así como al ardido Menesteo, pastor de pueblos.

En algunos estudios antiguos se considera como procedente del Ciclo una mención de Teseo, supuestamente de los *Regresos* (Pausanias 1.2.1) en que se refiere la entrega de Temíscira a Heracles y Teseo por Antiope, enamorada de este último. La razón del error es la similitud de nombres entre Hegias de Trezén y Agias, el poeta, también trezenio, a quien se atribuye el poema cíclico. Hoy ya no se incluye este pasaje como fragmento de los *Regresos*.

8.5. LA HERACLEA DE PANIASIS Y LA MINÍADA

La *Heraclea* de Paniasis de Halicarnaso, un poeta épico del V a.C., se ocupaba de los trabajos de Heracles, el gran «competidor» mítico de Teseo. En uno de ellos, la bajada a los infiernos en busca del Can Cérbero, Heracles se encuentra a Teseo y a Pirítoo, si bien Paniasis se muestra innovador sobre la forma en que aparecen allí ambos héroes (Paniasis, fragmento 14 Bernabé = Pausanias 10.29.9):

Paniasis escribió que Teseo y Pirítoo, sobre sus tronos, no presentaban la apariencia de encadenados, sino que la roca les crecía de sus cuerpos, en vez de cadenas.

Hallamos, pues, una contraposición entre Teseo como héroe fracasado en su intento y Heracles como héroe vencedor, desde la óptica de Heracles.

Hasta ahora no encontramos a Teseo desempeñando un papel importante. En cambio, en otro poema épico tardío, la *Miniada*, parece que sí lo tenía, aunque el argumento de esta obra no sea en absoluto claro para nosotros. Probablemente se trataría del poema nacional de los orcomenios, ya que bastantes de los mitos aludidos, encarnados por personajes que se encuentran en el Hades, tienen una relación con Orcómeno o con Beocia. Dado que en el fragmento 1 Bernabé se nos dice que Teseo y Píritoo no encuentran la barca de Caronte en el lugar en que debía estar, es tentador pensar que son estos héroes quienes se van encontrando en su recorrido infernal, en busca de Perséfone, a los diferentes protagonistas de los mitos. En la obra se hablaba de Anfión, el esposo de Níobe (fragmento 3 Bernabé) y de Támiris, ambos castigados por su jactancia. También del mítico Orión (fragmento 6 Bernabé) y de Meleagro, muerto a manos de Apolo en un combate de los Curetes. Pienso que debe atribuirse a la *Miniada* un fragmento papiráceo interesante (fragmento 7 Bernabé = *Papiro Ibscher* columna 1):

«...³ nadie pudo matarme con su vigor y con la larga lanza,
sino que fueron la funesta Moira y el hijo de Leto quienes me hicieron
perecer.

Mas ea, dame cuenta puntualmente,

¿por qué bajaste por tan largo camino, hasta el Hades,

y quién es ese que te siguió, como fiel compañero?

5

¿... de acuerdo con qué necesidad llegas en vida?»

Teseo le dirigió la palabra el primero

y ... le habló al pastor de pueblos,

tal como se lo había sugerido en su mente la Erinis, espantosa deidad:

«Meleagro del linaje de Zeus, hijo del valeroso Eneo.

10

Yo te lo contaré, pues, con la mayor exactitud.

Llegamos aquí a buscar a la noble y hermosa Perséfone,

como dicen que también hiciera Zeus, que se goza con el rayo,

y conforme a las leyes de los inmortales, para pretenderla como esposa.

Pues afirman que también aquéllos a sus muy gloriosas hermanas

15

las pretenden y desposan, llevándoselas lejos de sus padres.

Así también Pirítoo trata de pretender una boda entre bienaventurados con su propia hermana de madre y del mismo padre. Pues más próximo pariente que el gran Hades dice ser por nacimiento él mismo de Perséfone, la hija de Deméter, de hermosa cabellera. 20
Y es que asegura que es hermano de madre y del mismo padre que ella, mientras que Hades es su tío paterno.
Por tal motivo afirmó que bajaría a la tiniebla nebulosa». Así dijo. Y se espantó el hijo de Eneo al oír sus palabras.
Así que respondiéndole le dirigió la palabra con halagos: 25
«Teseo, consejero de los atenienses armados de coraza, ¿no era acaso la muy prudente Hipodamía esposa legítima del magnánimo Pirítoo?»

Quizá de este poema proceda también un pasaje de Pausanias (10.29.9), dentro de la descripción de la famosa pintura mural de Polignoto en la *lesque* de los cnidios en Delfos:

Más abajo que Ulises están sentados en los tronos Teseo y Pirítoo. Teseo tiene la espada de Pirítoo y la suya en ambas manos y está mirando las espadas. Podrías imaginar que se duele por unas espadas que les resultaron inútiles y que no les procuraron provecho para sus aventuras.

Del horror que provoca en Melagro el atrevimiento de ambos héroes, y más si el final de la aventura es, como creemos, el descrito por Pausanias, podemos concluir que la versión de la *Miniada* presentaría el descenso al Hades de Teseo y Pirítoo como un acto de *hybris*, de soberbia, mercedamente castigado por los dioses, aunque quizá el poema terminara con la liberación de Teseo.

8.6. LA *TESEIDA*

El alto grado de elaboración de la leyenda de Teseo en fuentes literarias y artísticas del siglo V a.C. y sobre todo la introducción a fines del VI de elementos como el viaje al Istmo y la lucha contra las Amazonas, no documentados antes, ha hecho suponer a los estudiosos la existencia de un poema épico sobre Teseo de esta época. Y en efecto, tenemos alusiones, todas bastante vagas, a una o varias *Teseidas*. Por una parte, contamos con un testimonio de Aristóteles (*Poética* 1451a 16 = *Teseida* testimonio 1):

La historia no es una, como creen algunos, si se refiere a una sola persona. Pues múltiples e infinitas cosas le acontecen a una sola persona, entre

algunas de las cuales no hay unidad. De modo semejante hay también múltiples acciones de uno solo de las que no resulta una unidad de acción. Por ello da la impresión de que yerran todos los poetas que compusieron una *Heracleida*, una *Teseida* y poemas de este jaez, pues creen que, como Heracles era uno sólo, se sigue que la historia sería también unitaria.

De él se deduce que el Estagirita conoce más de una *Teseida* y una *Heracleida* (en el segundo caso también nosotros conocemos más de una: al menos la de Cinetón, la de Pisandro y la de Paniasis). Y también es claro que el o los poemas llamados *Teseida* a los que tenía acceso el filósofo se caracterizaban por la abundancia de episodios y por rasgos que los hacían comparables a las *Heracleidas*. Pero ello no nos da ninguna información sobre su fecha. No obstante, la idea de la existencia de una *Teseida* del siglo VI se encuentra muy extendida entre los estudiosos. Algo nos ayuda en la dilucidación de este problema el análisis de los dos únicos fragmentos que se atribuyen a una *Teseida*.

En el primero de ellos (Plutarco, *Teseo* 28.1 = *Teseida*, fragmento 1 Bernabé) se nos dice:

Pues el motivo del levantamiento de las Amazonas que escribió el poeta de la *Teseida* —que Antiope, con la ayuda de las Amazonas, atacó a Teseo cuando se casaba con Fedra y que Heracles las mató— tiene todo el aspecto de un mito y una ficción.

La forma de citar «el poeta de la *Teseida*», sin indicación de autor, parece avenirse con un poema épico anónimo. También se compadece bien con esta idea la acusación de «mito y ficción» en boca de Plutarco. En cuanto al tema narrado, lo conocemos también por el *Epítome* de Apolodoro 1.16:

Teseo se unió a Heracles en la expedición contra las Amazonas y se apoderó de Antiope o, como dicen otros, de Melanipa, pero Simónides la llama Hipólita.

y era popular en la cerámica de finales del siglo VI a.C.

Por su parte, el otro fragmento conservado, procedente de un escolio a Pindaro (*Olimpica* 3.50b = *Teseida*, fragmento 2 Bernabé) reza como sigue:

Dice que es hembra (la cierva) y de áureos cueros por seguir la tradición. Pues el autor de la *Teseida* afirma que era de este modo, al igual que Pisandro de Camiro y Ferecides.

Se trata de la fabulosa cierva de Cerinia, dotada de cuernos de oro, que también formaba parte de la leyenda de Heracles. Se supone que la mención en la *Teseida* debía significar que Teseo ayudó a Heracles en su captura, tal como nos dice Apolodoro (*Biblioteca* 2.5.3.). Pero lo más interesante es que el escolio cita precisamente a Ferecides junto con la *Teseida*, y, lo que es más significativo aún, cita el poema épico antes que al historiador, lo que indica que el escoliasta considera la *Teseida* como un poema antiguo.

Podemos concluir que hubo entre finales del siglo VI y principios del V a.C., coincidiendo con la efervescencia de la poesía local de diverso tipo que hallamos en otras ciudades griegas, a la que Atenas no podía haber sido ajena, un poema épico ático centrado en la figura de Teseo. No antes de Pisistrato, y en plena época de propaganda ática. En este poema se contaría, según el testimonio de Aristóteles, una amplia serie de episodios más o menos deshilvanados, y en él, a juzgar por los fragmentos, Heracles tendría un papel importante. No parece que Teseo se concibiera tanto como un rival de Heracles cuanto como un colaborador y amigo. Dejo para más adelante algunas consideraciones más en torno a este poema.

8.7. EL «POEMA MEGARENSE»

Junto a la *Teseida*, que debía ser un poema *ad maiorem gloriam* de Teseo, encontramos huellas de otro, mucho más huido. De él sólo nos ha llegado un fragmento de Héreas, el n. 2, citado por Plutarco (*Teseo* 32). Merece la pena citar el fragmento en su entorno completo:

Héreas cuenta que Hálíco murió a manos de Teseo junto a Afidna y presenta como testimonio estos versos acerca de Hálíco:

al que antaño, en la espaciosa Afidna,
en combate Teseo, por causa de Helena de hermosa cabellera,
diera muerte.

Ahora bien, no tiene sentido que, si estaba presente Teseo, fuera capturada su madre y tomada Afidna.

Este fragmento ha sido atribuido a Dífilo, a la *Teseida*, a las *Ciprias*, o a un poema reciente, incluso helenístico, pero en mi opinión, tales atribuciones son erróneas y desde luego, el fragmento no debe figurar en una recopilación de poesía helenística. Su carácter anónimo y su forma de alusión breve, introducida por un relativo y por un adverbio de tiempo (antaño) hacen pensar más bien en un poema genealógico, con

toda probabilidad megarense, que como otros de su especie, podíamos situar en el auge de la poesía local anónima, a fines de VI o principios del V a.C. Héreas, que se data hacia 300 a.C. nos da el *terminus ante quem*.

Lo interesante es que esta tradición megarense nos presenta una versión desfavorable para Teseo, pues sin duda es mucho menos honrosa para el héroe que nos ocupa la historia de que los Dioscuros recuperaron a Helena en presencia suya, que la versión tradicional, según la cual lo hicieron en su ausencia. Seguramente procede de esta misma fuente un testimonio de Pausanias (1.41.4):

Así dicen que sucedió esto [se refiere a la historia de Megareo y sus hijos, uno de los cuales, Timalco, «había muerto a manos de Teseo cuando fue con los Dioscuros sobre Afidna»]. Yo quiero escribir la versión coincidente con la de los megarenses, pero no puedo estar de acuerdo en todo con ellos. ... pero ¿quién escribió que Timalco, hijo de Megareo vino a Afidna con los Dioscuros? ¿Y cómo podría creerse que muriera a manos de Teseo, cuando Alcmán ... ? (*la continuación la examinaremos más adelante*).

De nuevo aparece, pues Teseo en una versión poco decorosa, abocado a dar muerte a un hombre por un asunto de faldas. Y no deja de ser curioso que de nuevo aparezca el nombre de Héreas y el de su patria, Mégara, mezclados en una leyenda que presenta las acciones de Teseo bajo un prisma poco favorable. El poema del que deriva esta «tradición megarense» es sin embargo evanescente y resulta un problema difícil señalar su antigüedad.

8.8. EL COFRE DE CÍPSELO

Por último, aunque no se trata de un poema épico, merece que citemos el hexámetro y una palabra que figuraba en el corintio Cofre de Cípselo, tal como nos lo transmite Pausanias (5.19.2-3), quien se los atribuye, sin razón, a Eumelo, ya que el cofre se data entre el 575 y el 550, bastante después de la época del poeta corintio:

Aparecen en el cofre los Dioscuros, uno de ellos, sin barba aún, y en medio de ambos, Helena. Etra, hija de Piteo, yace en el suelo, a los pies de Helena y con un vestido negro. La inscripción sobre ellos es un hexámetro y una palabra añadida al hexámetro:

Los Tindáridas se llevan a Helena y a Etra la arrastran
de Atenas.

8.9. BREVES REFERENCIAS EN LA LÍRICA

Dejamos la poesía épica para adentrarnos en los testimonios de los poetas líricos, y hallamos un panorama del todo comparable con el que acabamos de dejar. Se advierte una primera etapa de escasa atención a nuestro héroe, y un segundo momento, representado por Baquilides, en que Teseo se convierte en personaje central de una (en este caso de dos) obras literarias. Los temas de su leyenda aludidos por los líricos más antiguos, vuelven a ser prácticamente los mismos que hallabamos en la épica arcaica.

En primer lugar, encontramos algunas alusiones a la leyenda del Minotauro. Es el caso de un pasaje de Servio (*Comentario a la Eneida* 6.21), en que se atribuye a Safo una referencia a este tema, en concreto, al famoso tributo de las siete muchachas y los siete jóvenes a Minas. Se trata de Safo, fragmento 206 Voigt, en el que leemos:

Algunos quieren entender los siete muchachos y las siete muchachas a los que se refiere Platón en el *Fedón*, Safo en sus versos líricos. Baquilides en los ditirambos y Eurípides en el *Heracles*, a los que Teseo liberó, incluido él mismo.

El mismo tema era aludido en una composición de Simónides. O mejor dicho, sabemos que se refería al episodio de la muerte de Egeo por causa del olvido del timonel (cuyo nombre nos da) de poner una determinada vela como señal de que Teseo había logrado su propósito. En la tradición mayoritaria, esta vela era blanca, pero Simónides innova. Según nuestra fuente (Plutarco, *Teseo* 17.5 = Simónides, fragmento 45 Page):

Simónides afirma que la vela entregada por Egeo no era blanca. sino
 Una purpúrea vela, en la humedad
 teñida de flores de una encina
 en plena floración
 y que habían concertado que eso sería el signo de que estaba a salvo.
 Gobernaba la nave
 Féreclo, el Amarsiada.

Aún dentro de este tema hay que reseñar una referencia a la descendencia de Teseo y Ariadna que hallamos en Ión de Quíos, procedente de su *Fundación de Quíos* (Ión, *Elegías* 7):

Según algunos, Ariadna parió, de Teseo, a Enopión y a Estáfilo. Entre ellos se incluye también Ión de Quíos, que sobre su propia patria dice:

La que antaño fundara el Teseida Enopión.

El segundo tema del que hallamos alusiones en los líricos arcaicos es el episodio de la recuperación de Helena por los Dioscuros, mientras Teseo se encontraba con Pirítoo en el Hades. Tanto Alcmán como Píndaro siguen lo que podríamos considerar la versión más extendida del tema. Habíamos aludido ya al poeta laconio a propósito de un fragmento indirecto de las *Ciprias*. Otro pasaje (Pausanias 1.41.4 = Alcmán, fragmento 21 Page) nos da algunos detalles más:

(Se refiere a la muerte de Timalco)⁴ ... cuando Alcmán nos cuenta en el canto en honor a los Dioscuros cómo tomaron Atenas y se llevaron prisionera a la madre de Teseo, afirma que el propio Teseo estaba ausente.

Píndaro también recoge esta tradición, de acuerdo con el mismo pasaje de Pausanias, ya referido (1.41.4 = Píndaro, fragmento 258 Maehler):

También Píndaro cuenta, en términos similares, que Teseo, deseoso de ser cuñado de los Dioscuros, guardaba a Helena, después de raptada, hasta que acompañó a Pirítoo a llevar a cabo el matrimonio ya referido.

Conservamos unos versos que sin duda pertenecerían a la misma composición (fragmento 243 Maehler), referidos a Teseo y Pirítoo:

Aseguraban ser
hijos de Zeus y de Posidón afamado por sus corceles.

Lamentablemente, no sabemos qué tono tendría el poema, pero el paralelo de la *Miníada* nos lleva a considerar que se insistía en los argumentos de Teseo y Pirítoo para su descenso al Hades. El habitual tratamiento «piadoso» de los mitos que es propio de Píndaro implicaría tal vez una crítica de este proceder.

Es probable que haya un eco de la leyenda del descenso a los infiernos con Pirítoo en la mención general de Teseo que figura en la introducción al libro II de las *Elegías* de Teognis (1231-1234):

4 Véase lo que antecede en las referencias a la «versión megarense».

Terrible Eros; locuras te amamantaron en sus brazos.
 Por tu culpa cayó la acrópolis de Ilión,
 cayó el gran Teseo, hijo de Egeo; cayó asimismo Áyax,
 el valiente hijo de Oileo, por tus desvaríos.

Los ejemplos en serie van unidos por una misma idea central, la del amor desatinado que produce una catástrofe. Como en las *Ciprias*, Teseo vuelve a ser citado como paradigma del amor que trae consigo la desgracia. No olvidemos que, aunque esta introducción no es considerada del propio poeta, Teognis era megarenses y estos versos podrían pertenecer a un poeta de su círculo, y por tanto, inmerso en la tradición de su ciudad, hostil a nuestro héroe.

Estesícoro nos brinda sendas versiones innovadoras en su *Helena* y, posteriormente, en su *Palinodia*, aunque de ellas sólo nos han llegado vagos ecos. En la *Helena* se aludía a Teseo, de acuerdo con una referencia indirecta de Pausanias (2.22.6 = Estesícoro, fragmento 14 Page) en que leemos:

Cerca de los Anactes se halla el templo de Ilitia, consagrado por Helena cuando Afidna fue tomada por los Dioscuros y Helena llevada a Lacedemonia, mientras Teseo se hallaba con Pirítoo en Tesprocia. Dicen que ella estaba embarazada, que parió en Argos, que, una vez consagrado el templo de Ilitia, entregó la niña que había parido a Clitemestra —pues Clitemestra estaba ya casada con Agamenón— y que después de esto, se casó ella misma con Menelao. Por eso Euforión de Cálceide y Alejandro de Pleurón, autores épicos, y antes Estesícoro de Hímera, dicen, igual que los de Argos, que Ifigenia era hija de Teseo.

Según la tradición, el poema no gustó en Esparta, donde Helena era una diosa, por lo que Estesícoro se vio obligado a componer un segundo poema, a modo de *retractatio*, la llamada *Palinodia*. No podemos entrar aquí en el considerable enjambre de problemas que rodea la *Palinodia* (o *Palinodias*) de Estesícoro. Baste que señalemos que en un papiro que contiene un comentario a los mélicos, se nos dice en un pasaje fragmentario (*Papiro de Oxirrinco* 2506. 26 columna 1 [= Estesícoro, fragmento 16] 16 ss.) que Estesícoro

de tal modo innovó las leyendas que (...) Demofonte le nació a Teseo de Yopa la hija de Ificles, y Acamante, de ...

El nombre que falta podría ser Fedra, según Lobel, el primer editor del papiro, pero él mismo piensa que un nombre menos convencional parece más adecuado. Es evidente que Estesícoro consideraba prioritario en la elaboración de sus leyendas aquello que el público deseaba oír y que era capaz de someterlas a las mayores manipulaciones. De ahí que hiciera desaparecer de la leyenda de Helena su unión con Teseo.

El tercer tema de la leyenda teseica que da lugar a referencias en la lírica es el de las Amazonas. A él se refieren los fragmentos 174-176 de Píndaro. Lamentablemente se trata en todos los casos de fragmentos de transmisión indirecta, apenas ecos de la trama. En el primero de ellos, Pausanias (7.2.6) afirma que Píndaro no estaba demasiado bien informado cuando decía que

las Amazonas fundaron el templo de Apolo en Didima cuando hicieron una expedición contra Atenas y Teseo,

En el segundo, Pausanias (1.2.1) señala que la amazona Antíope fue raptada por Teseo y Píritoo, y por fin, en el último de ellos (Plutarco, *Teseo* 28.2), se nos hace saber que

Teseo tuvo a Hipólito de Antíope, pero según Píndaro, a Demofonte.

Ignoramos en qué contexto situaba Píndaro este mito. También aludía al mismo tema Simónides, como hemos visto antes. Es posible que Hipólito fuera hijo de Teseo en la versión trezenia y Demofonte, en la ática, pero no tenemos seguridad para afirmarlo.

No sabemos qué partido obtener de un fragmento de Píndaro (fragmento 6f Maehler) perteneciente a una oda dedicada a un ateniense, vencedor en las oscoforias. Se trata de un papiro con restos de escolios a las *Ístmicas*, y mencionan el «riesgo» referido a Teseo.

8.10. BAQUÍLIDES

El panorama del escaso interés de las referencias a Teseo en los líricos cambia completamente con Baquílides, ya que el poeta trata el tema de Teseo en dos soberbias composiciones, los llamados *ditirambos* 17 y 18.

El llamado ditirambo 17 (se discute si era un ditirambo o un peán) fue compuesto pocos años antes de 474, época en que Atenas, prestigiada por la victoria de las Guerras Médicas, propicia la Liga Delia y antes de que ésta se desacreditara. Nos hallamos, pues, en un momento de plena expansión ateniense y, por tanto, en una época dominada por una exacerbada propaganda.

Baquílides quiere honrar a los atenienses, que, no lo olvidemos, son los que contratan al artista y recompensan sus servicios, y elige para ello un tema típicamente ático: la exaltación de Teseo, centrada en un momento muy concreto dentro del episodio del viaje del héroe a Creta. En la travesía en que acompaña a las siete muchachas y los otros seis muchachos que debían ser ofrecidos como tributo al rey de Creta, para ser devorados por el Minotauro, Minos se comporta de modo inadecuado con una de las jóvenes y Teseo se yergue en defensor de la muchacha, exhorta a Minos a que se contenga y argumenta que si Minos es hijo de Zeus, él lo es de Posidón. Minos pide una señal del cielo para que confirme que él es hijo de Zeus, arroja al mar un anillo y reta a Teseo a que lo recupere. Zeus corrobora las palabras de Minos con un trueno, mientras que Teseo se arroja al mar, dispuesto a demostrar su origen divino. Unos delfines lo llevan al palacio de Posidón y allí Anfítrite lo viste con una túnica de púrpura y le ciñe una corona. Teseo sale, pues, seco del mar, sin el anillo, pero con los espléndidos regalos que denotan su origen divino, provocando la sorpresa y la alegría de la tripulación. Baquilides presenta así al joven como descendiente de Posidón y protegido de los dioses, y como una especie de caballero andante defensor de la justicia, según el modelo de la «hombria de bien» (*kalokagathia*) ática.

Más interés para la leyenda de Teseo tiene el ditirambo 18, ya que representa la primera aparición del ciclo de hazañas de Teseo en la literatura. Se data con toda probabilidad entre 478-470, en pleno auge del culto de Teseo en el Ática tras la batalla de Maratón, en la que los atenienses creyeron ver al propio Teseo combatiendo contra los persas. Poco después, el oráculo de Delfos ordenó a los atenienses que recogieran sus huesos y Cimón «casualmente» los encontró y los llevó a Atenas en medio del fervor popular.

Es también una pieza curiosa, atípica dentro de la literatura griega, al ser un ditirambo no triádico, sino estrófico. Está dividido en cuatro estrofas, que corresponden alternativamente una al coro de atenienses y otra a Egeo, es decir, presenta una forma dialogada. Aunque Teseo es el personaje principal del poema, no interviene en él, sino que es evocado, mencionado, descrito, temido y admirado por los que hablan de él.

En la primera estrofa, el coro pregunta a Egeo el motivo de su alarma.

Rey de la sagrada Atenas,
soberano de los jonios de vida refinada,
¿por qué hace poco tañó la trompeta

de bronceína embocadura un son guerrero?
 ¿Es que las fronteras de nuestra tierra
 invade algún enemigo,
 al mando de huestes?
 ¿O es que bandidos de funestas intenciones
 contra la voluntad de los pastores
 se llevan rebaños de ovejas a la fuerza?
 ¿O qué te lacera el corazón?
 Habla, pues creo que si algún mortal
 dispone del auxilio de esforzados jóvenes,
 ése eres tú, hijo de Pandión y de Creúsa.

La «sagrada Atenas» se menciona nada más empezar el poema, ya que, a través de Teseo, el poeta está glorificando a la ciudad. Su rey, hijo de Pandión y Creúsa, es Egeo (aunque en las demás fuentes la madre de Egeo se llama Pilia, hija de Pilas, rey de Mégara e ignoramos los motivos de este cambio). La referencia a los «jonios de vida refinada» satisface, por una parte, la reivindicación de los atenienses que se consideraban casi los jonios por antonomasia, y por otra, alude a una manera de vivir como *bons vivants*, que ellos mismos yerguen como un modelo de vida alternativo a la áspera sobriedad de los dorios de Esparta. La primera reacción de los ciudadanos es de temor, por la ignorancia de lo que se avecina.

En la segunda estrofa, Egeo les explica la situación:

Hace poco llegó, tras recorrer la larga
 ruta del Istmo por su pie, un heraldo;
 inefables hazañas cuenta de un poderoso
 mortal: dio muerte al soberbio
 Sinis, que en fuerza era el más sobresaliente
 de los mortales, hijo del Crónida Litco,
 del que zarandea la tierra:
 a la cerda homicida en las cañadas
 del Cremión así como al criminal
 Escirón también dio muerte.
 A la competición de lucha de Cerción
 le puso fin y el duro martillo de Polipemon
 lo dejó caer Procoptas,
 al encontrarse ante un varón
 superior a él. Me da miedo, ¿cómo acabará?

El camino recorrido por Teseo es un camino iniciático, en el que el héroe ha sido puesto a prueba y ha triunfado. Lo que caracteriza a la mayoría de sus contendientes es que atentaban contra la hospitalidad, maltratando a quienes llegaban junto a ellos. Teseo acaba con ellos pagándoles con la misma moneda a cada uno.

El catálogo de desalmados de los que se ha librado Teseo es apenas aludido. Por cierto es curioso que, aunque Egeo está refiriendo las palabras de otro, no lo hace en estilo indirecto, sino directo, como si lo estuviera contando él mismo. Sinis era un hijo de Posidón (aquí denominado por sus epítetos Liteo y que zarandea la tierra), al que llamaban «doblapinos» ya que, según unas fuentes, torcía dos pinos y ataba a los viandantes a ambos, para que, cuando los pinos recuperaban su posición, los desdichados fueran partidos en dos; según otras, obligaba a quienes pasaban a doblar un pino con él, para luego soltarlo y que funcionara como una catapulta. Teseo hace con él lo que el bandido hacía con los demás.

La jabalina de Cromión (aquí llamada cerda de Cremión) era un animal asesino, cuidado por una malvada vieja que lo alimentaba. Teseo da muerte a la fiera. Escirón era un corintio que se había situado estratégicamente en las Rocas llamadas, por él, Escironias, una especie de acantilado al borde del cual discurría el camino. Obligaba a los que pasaban a lavarle los pies (lo contrario de lo que dictaban las reglas de la hospitalidad, según las cuales era al viajero al que se le lavaban los pies). No contento con ello, los empujaba acantilado abajo, para que una enorme tortuga devorara sus cuerpos destrozados. Teseo le dio muerte con su propia palangana.

Por su parte, Cerción era un terrible luchador asentado en el camino de Mégara a Eleusis, que obligaba a los viandantes a luchar con él, los vencía y luego los mataba. Teseo logra hacerle una hábil llave y arrojarlo contra el suelo, dándole así muerte.

Polipemon y Procoptas son otros nombres de Procrustes, que tenía dos lechos, uno largo y otro corto, y obligaba a los viajeros a tenderse en el que menos se acomodaba a su tamaño, de modo que a los altos, los tendía en el lecho corto y les cortaba la parte del cuerpo que sobresalía de la cama, mientras que a los bajos los acostaba en la cama larga y los estiraba para adaptarlos. El arma que usaba es descrita, bien como una especie de hacha, bien (como aquí) como un martillo. Teseo le da muerte por el mismo procedimiento.

Falta la referencia a la lucha contra el cojo Perifetes que mataba a la gente golpeándola con la maza, quizá porque Baquilides sólo describe las

aventuras desde el Istmo y aquélla sucede en Epidauro o quizá porque esta hazaña no figuraba en las versiones más antiguas y se añadió luego para configurar un número de seis, la mitad de los trabajos de Heracles.

En la tercera estrofa, el coro pregunta por la identidad de este personaje:

Quién dice que es ese varón y de dónde? 30
 ¿Qué efectivos trae consigo?
 ¿Acaso con armas de guerra
 acaudilla una gran hueste?
 ¿O él sólo con unos camaradas 35
 viene como un viandante vagabundo
 a tierra extraña,
 por más que sea tan fuerte, vigoroso
 y esforzado que de tantos
 varones la poderosa fuerza 40
 dominó? Sin duda un dios lo impulsa
 a que medite justicias contra los injustos,
 pues no es fácil que quien de continuo entra
 en acción no se encuentre una desgracia.
 Todo en un tiempo prolongado acaba por cumplirse. 45

El parlamento del coro oscila curiosamente de las preguntas a las convicciones. Comienza por preguntas: quién, de dónde, con quién; identidad, procedencia, compañía. Son las preguntas típicas en la epopeya cuando un personaje se encuentra con otro. Aquí varía el esquema porque la pregunta es por una tercera persona. A estas preguntas no va a responder Egeo, porque no sabe las respuestas; en cambio, el público que oye recitar el poema las sabe de sobra y con eso juega el poeta. Y así, el coro va evolucionando y ya no pregunta, sino que califica el personaje con una gran cantidad de adjetivos elogiosos (fuerte, vigoroso, esforzado), para terminar con la casi seguridad de que un dios lo ayuda y de que el héroe sirve a la justicia.

En la última estrofa, Egeo da detalles sobre sus acompañantes y su indumentaria:

Dice que tan sólo dos hombres lo acompañan
 y que en torno a sus hermosos hombros
 lleva una espada con empuñadura de marfil,
 dos pulidos venablos en las manos,

un yelmo laconio primorosamente cincelado 50
 ceñido a su cabeza de ígneos cabellos
 y una purpúrea túnica
 en torno a su pecho y una capa
 de lana tesalia, y que de sus ojos
 irradia una rojiza llama 55
 de Lemnos. Es un muchacho
 en la primera juventud que en los marciales juegos
 tiene puesto su interés, así como en la guerra
 y en el combate de bronceo fragor,
 y que su meta es la esplendente Atenas. 60

Egeo narra ahora en estilo indirecto (introducido por un «dice») lo que le ha contado el heraldo. Se insiste en la casi soledad heroica de Teseo, que aparece acompañado sólo por dos hombres, probablemente Pirítoo y Forbante. También sus armas son descritas con magnificencia: se insiste en el brillo y en la calidad de los materiales. No lleva coraza, sino que va a cuerpo, como los héroes. Contrasta con la magnificencia del resto su capa de lana, la que llevaban los soldados y también los efebos atenienses. Teseo es un héroe efébo, el héroe de los jóvenes áticos en su transición de la juventud a la edad adulta. Su modelo. La descripción es casi una pintura, que podemos imaginar perfectamente. Sigue una referencia a las aspiraciones e intereses del héroe.

El poeta acaba *ex abrupto* con una referencia a Atenas, que se menciona al principio y al final del poema. No cabe duda de la intención de exaltación nacionalista que preside esta composición.

8.II. CONCLUSIONES

Al final de este apresurado recorrido por las menciones literarias de Teseo en los primeros poetas épicos y líricos, cabe que tratemos de obtener algunas conclusiones sobre la elaboración de la leyenda de este héroe, tal como aparece en el siglo V a.C. Antes de hacerlo, sin embargo, hay una cuestión metodológica previa que me parece muy importante poner de relieve. Repetidas veces se ha insistido en los estudios sobre Teseo en cuáles son los episodios de la leyenda que se trataban en fecha antigua y cuáles no. Ello, sin duda, es pertinente. Pero también lo es un enfoque menos habitual, que es observar qué detalles de estos episodios se aludían concretamente y con qué propósitos. Trataremos de insistir también en ese aspecto.

En sus primeras menciones Teseo aparece como un *outsider*, un advenedizo. Con respecto a Homero, podemos concluir, sin entrar en el centro de la polémica sobre la interpolación, que era un héroe ajeno al mundo aristocrático de la *Iliada* y la *Odisea*. En el mejor de los casos, esto es, si todos los versos referidos al héroe ático son originarios en el texto, hallaríamos en ambos poemas alusiones muy de pasada a rasgos muy triviales de una leyenda que sin duda era muy antigua: la ayuda de Teseo a Píroo en la lucha entre lápitras y los centauros, el rapto de Helena y su recuperación por los Dioscuros y la justificación del fracaso de la unión de Teseo con Ariadna, al regreso de la aventura con el Minotauro. No son discordantes con el testimonio de la iconografía, ya que estos episodios de su leyenda son los atestiguados en fecha más antigua, pero está claro que Homero sólo los habría rozado de modo marginal, sin interesarse por ellos.

Por el contrario, si hacemos caso de algunos testimonios antiguos y de la idea de muchos estudiosos modernos, Homero ni siquiera habría mencionado a Teseo, y la aparición de su nombre en los textos habría obedecido a deliberados intentos atenienses de introducir a su héroe principal en el texto homérico. Bástenos, pues, la constatación de que las citas de Teseo se encontraban en el centro de una polémica que era ya antigua y que su nombre se hallaba asociado a determinadas manipulaciones nada inocentes del texto homérico, bien en el sentido de incluir su nombre, con el deseo de asociarlo al prestigioso mundo heroico de la épica más antigua, bien en el sentido de eliminarlo, para conseguir justamente el efecto contrario.

El balance de las menciones hesiódicas tampoco es demasiado alentador. También aquí Teseo es, al menos, sospechoso. Tanto si no estaba en el texto originario y fue añadido, como si lo estaba y fue omitido, el hecho es que no es un héroe fundamental en la trama en ningún caso.

En la lírica también tardó mucho tiempo en interesar a los poetas otra cosa que algunos detalles secundarios de su saga. Teseo sigue sin ser protagonista. Aunque no sabemos gran cosa del poema de Alcman en el que se trataba la recuperación de Helena, hay que suponer que, siendo espartano, su versión se centraría en la glorificación de los Dioscuros. Lo mismo cabe decir de la inscripción del cofre de Cípselo. Se centran en la recuperación, más importante para ellos que el tema del rapto, que queda así como un episodio de *amour fou*, pronto reparado. En cuanto a las versiones de Estesícoro, sin duda protagonizadas por Helena, parecen viciadas por el deseo de halagar a su público espartano. Por su parte,

las referencias al descenso a los infiernos, en el caso de la de Paniasis, al que sin duda quien interesaba era su protagonista, Heracles, dan la impresión de haber sido elaboradas para magnificar a Heracles, que es el salvador de Teseo, mientras que en la *Miníada* podrían ser el paradigma de una transgresión.

Simónides parece centrar su alusión en el dramático tema de la muerte de Egeo por error del piloto. Una vez más, un tema marginal, mientras que las principales hazañas de Teseo, especialmente la muerte del Minotauro, no son el centro de ninguna obra antigua, que sepamos. Más aún, es de destacar que en múltiples autores la leyenda de Teseo está del todo ausente. No se menciona en Alceo, ni en los primeros elegíacos ni en los yambógrafos antiguos. Aristarco «censura» sus menciones porque entiende que son un anacronismo en Homero.

Merecen atención especial las referencias a Teseo de Píndaro. En otros líricos podemos achacar la omisión de nuestro héroe al hecho de que la mayor parte de su producción se ha perdido. Pero de Píndaro conservamos una gran cantidad de texto y precisamente en lo mejor y mejor conservado de su obra, no hay una sola mención de Teseo. Cuando las hay, en obras perdidas, parece que hay que contar con una clara intervención del que paga la oda, cuando éste es un ateniense, como es el caso del vencedor en las oscoforias.

Ahora bien, si es cierto que en ninguna de las escasas menciones de los autores más antiguos aparece Teseo como protagonista, ni tan siquiera como un personaje importante, sino que sólo se tocan aspectos marginales de su leyenda, esta forma de aludir a aspectos secundarios supone un conocimiento del conjunto del episodio de la saga por parte del oyente, ya que de otro modo, no las comprendería. La antigüedad del nombre de Teseo, por otra parte, certifica que su leyenda es muy anterior. Y su aparición en la iconografía arcaica, lo que indica, tanto que los artistas conocían su saga como que las imágenes debían ser entendidas por quienes las veían, vuelve a convencernos de que la saga de este héroe circulaba por Grecia desde tiempos muy antiguos. La pregunta que cabe que nos hagamos es: si no conocemos ni rastro de poemas antiguos protagonizados por Teseo, ¿cómo circulaba esta leyenda?

La respuesta a esta pregunta podría ser, en mi opinión, que las aventuras de Teseo podrían narrarse bajo la forma de cuentos populares. Apoyaría este punto de vista el hecho innegable y repetidas veces señalado de que este mito, desde lo más antiguo, está plagado de temas del *folktale*: el envío a un héroe a su supuesta muerte, el amor de la princesa

extranjera, hija del rey malvado, que dota al héroe del expediente que le permite volver de un lugar del que nadie ha vuelto (definible como el Más Allá), el triunfo sobre el monstruo y el regreso, la unión con la princesa extranjera. Un esquema muy antiguo, también, tal como se ha puesto de relieve por algunos autores, quienes lo han comparado con el mito de Edipo e incluso con el cuento bororo de Geriguiguiatugo. En efecto, el esquema de los tres mitos es similar: el abandono por el padre, el exilio como cazador o luchador contra monstruos, la vuelta, la muerte del padre y su sustitución. En la versión griega de Teseo, el parricidio, sin embargo, aparece atenuado en forma de un lamentable olvido.

Si Teseo era realmente un héroe popular, se explicaría quizá su escasa incidencia en la primera literatura, de base aristocrática, y su posterior magnificación, paralela al nacimiento de la democracia griega.

Este proceso de conversión de personaje de segunda fila en gran héroe no fue, sin embargo, repentino. Primero consiguió introducirse en el Ciclo, al socaire del afán de este tipo de literatura de «devorar» leyendas pintorescas y aspectos del cuento popular orillados o desatendidos por Homero. El Ciclo trata del tema de Teseo y Ariadna como paradigma de amor destructivo, destinado al fracaso, aunque con «final feliz», muy del gusto cíclico, por intervención de dioses. Y también nos cuenta el rapto de Helena y la recuperación por los Dioscuros, que se llevan a Etra, la madre de Teseo, así como la posterior recuperación de la anciana, para complementar la vaga alusión de la *Ilíada* a la presencia de Etra en Troya.

Un punto más avanzado en el proceso de aumento de la importancia de Teseo es la *Miniada*. Parece que persiste la antigua concepción del viaje de Teseo y Pirítoo a los infiernos como paradigma de soberbia (*hubris*). Pero al mismo tiempo, Teseo y Pirítoo le sirven al poeta como «cicero-nes», como hilo conductor para ensartar temas del mito beocio encarnados en los ilustres castigados con los que se encuentran y de los que acabarán formando parte. Hay ya, probablemente a principios del V a.C. y en Orcómeno, una nueva valoración del héroe que aparece como protagonista, no sabemos si del poema completo, pero sí, por los menos, de un episodio importante.

Pero es en Atenas donde, desde finales del siglo VI a.C. Teseo despega de sus orígenes modestos hasta adquirir una situación de preponderancia. El mito adquiere en manos atenienses una dimensión política. La mitología ateniense no podía al principio competir con otras mitologías regionales de Grecia, pero se desarrolla con el creciente dominio

ateniense de la cultura artística y literaria. Creada más tarde, la mitología ática es distintivamente una mitología política, a través de la cual los atenienses forjaban el sentido de su identidad como pueblo.

Poco a poco se va configurando la leyenda de Teseo a imagen y semejanza de los ideales que Atenas cree encarnar. Pero ello suscita una nueva pregunta, ¿por qué precisamente Teseo? ¿Qué rasgos de su leyenda le resultaban a los atenienses atractivos como para convertirlo en un «segundo Heracles»? Es obvio que se trata de una pregunta de difícil respuesta y no pretendo tenerla, pero sí creo que se pueden apuntar algunas razones posibles.

En primer lugar, el mito más destacado de Teseo, la historia del Minotauro, ofrece un modelo del héroe que se enfrenta con monstruos, por tanto un héroe civilizador y que acaba con el tirano (Minos).

En segundo lugar, quizá la historia de Medea permitía una identificación de las aventuras de Teseo con las Guerras Médicas y por ende con el papel rector de los atenienses en el acontecimiento. Ello sería quizá, sin embargo, más bien una identificación *post eventum*.

En tercer lugar, Teseo es desde antiguo el héroe que va al otro mundo, que desciende a los infiernos, que penetra en el laberinto, que entra en el mar. Funcionalmente es todo lo mismo, el retorno del lugar del que no se vuelve, que al mismo tiempo se identifica con el viaje iniciático, educativo, del joven aspirante a ciudadano. El viaje al otro mundo proporciona a quien logra realizarlo la adquisición de determinado conocimiento superior, al ser este reino el lugar no sometido al aquí y al ahora, sino ajeno al tiempo, donde se unen el pasado y el futuro.

Por otra parte, la Amazonomaquia brindaba un nuevo paradigma de la lucha occidente-oriente.

Todo ello encarnado en un héroe popular, orillado antes por la aristocracia, y ahora grato a las nuevas clases en ascenso.

En otras palabras, los episodios de la leyenda de Teseo puestos de relieve a finales del siglo VI y principios del V a.C. ya no son el amor loco o el atrevimiento del viaje a los infiernos, sino la lucha liberadora, la adquisición de experiencia en el viaje, sobre todo, en el viaje al Más Allá, una lectura nueva del viejo mito, que a medida que avanza el tiempo se irá haciendo más próxima a los ideales de la democracia.

Con el esplendor de Atenas, y al hilo de esta reutilización política e interesada de su figura, a finales del VI a.C. entra de un modo casi repentino en la literatura su ciclo entero. Seguramente tuvo un trata-

miento extenso en un poema ateniense, la *Teseida*, equiparable a otros poemas locales del VI, pero que adquirió mucha mayor resonancia por tratarse de Atenas y no de una pequeña ciudad. Un poema, pues, nacional, propagandístico. Ello fue también la causa de su desgracia, porque la decadencia de Atenas debió marcar también la de esta interesada obra, que se perdió, sin dejar casi restos.

En él, las hazañas de Teseo, antiguas y nuevas, se organizaban sin duda sobre el modelo de los trabajos de Heracles, hasta tal punto que los dos únicos fragmentos que nos llegan de la *Teseida* aluden a Teseo como colaborador de Heracles. Sin embargo desde pronto se tiende a hacer que los rivales de Teseo aparezcan humanizados. Ya no son monstruos, sino salteadores de caminos, ya que el nuevo héroe es el representante de los ideales de la educación (*paideia*) ática.

Todo esto podemos darlo por cierto. Lo que ya no me parece tan admisible son dos modos de proceder en este terreno, bastante frecuentes. El primero de ellos es atribuirle generosamente episodios concretos a la *Teseida*, de acuerdo con el principio general, más o menos declarado, de que toda leyenda de Teseo que aparezca en las artes plásticas en una fecha compatible con la del poema, debe proceder de él. Y así se le atribuye la recuperación de las señales de identidad del heredero de Egeo, las sandalias y la espada (prendas que Egeo había dejado ocultas en una roca) y también el episodio del complot de Medea contra Teseo, analizado como trasunto mítico de las Guerras Médicas.

El procedimiento me parece, al menos, discutible, sobre todo porque debió haber más de una *Teseida* (sabemos, aunque sólo sea de su existencia, de poemas posteriores escritos por Difilo, y luego por Pitóstrato o Nicóstrato, Zópiro, Cordo y otros) y porque no podemos excluir que circularan tradiciones antiguas múltiples sobre Teseo, un personaje de moda a partir del siglo V a. C. en Atenas. En suma, si bien es innegable es que registramos en esta época una sistematización de la leyenda en las artes plásticas que probablemente sea correlato de una sistematización también en la literatura, es discutible que ésta se operara tan sólo y poco menos que *ex novo* en la *Teseida*.

El segundo proceder, que se prodiga sin demasiado fundamento, es considerar a Teseo como paradigma mítico de un personaje concreto. De un texto del que no sabemos más que lo que acabamos de ver, ha dicho Schefold (*Museum Helveticum* 3, 1946, 59-93): «La segunda obra de arte, que se crearía en el círculo de Clístenes en Delfos fue un poema épico con las hazañas de Teseo, su lucha contra fieras salvajes y salteado-

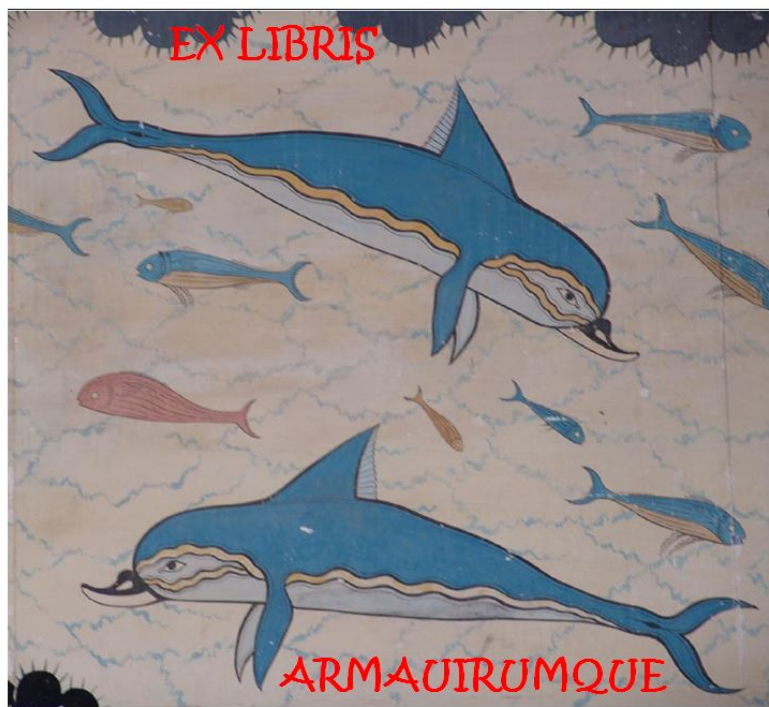
res de caminos». Supone este autor que no puede ser casual la coincidencia de fechas entre la aparición en el arte del ciclo de las hazañas de Teseo (510 a.C.) y el retorno de los Alcmeónidas a Atenas a la caída de los tiranos, de modo que concluye que Teseo era el modelo mítico de Clístenes, y que el poema surgió como propaganda de los Alcmeónidas contra los tiranos.

En mi opinión, la identificación de Teseo con uno u otro político en concreto no debe hacerse precipitadamente. Las relaciones entre mito y realidad política no siempre son tan burdas como algunos investigadores pretenden determinar. Ni la leyenda Medea/Teseo es punto por punto una traducción de las Guerras Médicas, ni Teseo es Clístenes, como tampoco creo que sea Cimón en el ditirambo 18 de Baquilides, como se ha pretendido. Los caminos de la propaganda son más sinuosos y más efectivos, precisamente por su aparente falta de relación entre el mensaje y su trasfondo. Se trata más bien de que éste o aquél otro aspecto de la leyenda favorece los «programas» o tendencias políticas de esta o tal otra familia, o de esta o aquella ciudad, de igual modo que Superman no se identifica con ningún presidente norteamericano, pero sí coincide con una determinada visión del mundo muy norteamericana que puede ser deliberadamente exportada. Podríamos mejor afirmar que Teseo puede representar en cierto momento un *Athenian way of life* o servir como un héroe que encarna los ideales democráticos. Pero el nuevo interés por Teseo no fue ni repentino ni exclusivo del círculo de Clístenes.

Frente a esta versión favorable, en que ya Teseo es protagonista: la de la *Teseida*, en la frontera de finales del siglo VI, hallamos una corriente antiteseica, al hilo de un movimiento antiateniense, que lleva a la *damnatio memoriae* de Teseo en poemas en que los citaban, arguyendo que las citas habían sido añadidas en ellos por los atenienses (lo cual pudo haber sido verdad): se trata de la versión de Mégara. Esta tradición megarensa, de origen desconocido y bastante evanescente, pero de la que hallamos huellas incluso en la Colección Teognídea, acabaría por verse derrotada por la triunfante glorificación de Teseo, al hilo de la gloria de Atenas.

De encargo ateniense, con todo lo que eso supone, son los poemas de Baquilides, que se sube en el carro del mito recientemente reelaborado, patrocinado por sus poderosos *sponsors*. Baquilides distribuye sus elogios a Teseo en dos grandes aspectos. Uno, la leyenda tradicional, el Minotauro, pero con las notas «nuevas» de Teseo: caballeridad y justicia, imagen de la *kalokagathia* ática. Otro, su ciclo del viaje de Trezén. En

esa misma dirección se alinearán luego la imagen del héroe que nos presenta el teatro, como gobernante sabio y prudente, responsable del sinecismo y campeón de la democracia. Y también, el uso y abuso del tema por los oradores y autores tardíos y la desmesurada utilización de su mito como tema de toda clase de artistas. Pero esto, como diría Rudyard Kipling, es ya «otra historia».



9. LOS MITOS DE LOS HIMNOS HOMÉRICOS: EL EJEMPLO DEL HIMNO A AFRODITA

9.1. CONSIDERACIONES GENERALES

Hay pocos géneros literarios en cuya consideración e interpretación se haya producido un cambio tan drástico como en los llamados *Himnos homéricos*.

Se trata de un tipo de composiciones olvidadas durante siglos, ya desde la propia antigüedad clásica. Apenas llegan a veinte las veces en que aparecen citados en los autores antiguos; no fueron comentados ni tomados en consideración por los filólogos de Alejandría y han llegado a nosotros por canales bastante marginales y notablemente minoritarios. Para empeorar la situación, Wolf en 1795 emitió la teoría de que se trataba de preludios, recitados antes de las obras épicas mayores, esto es, de que eran las piezas con que los aedos solían comenzar sus actuaciones en las recitaciones públicas. Con ello los *Himnos* se vieron reducidos a la categoría de meros «aperitivos» o «entremeses» literarios antes del «plato fuerte» de los poemas como *Iliada* u *Odisea*. Pese a que esta interpretación sigue manteniéndose por bastantes autores, no parece que valga para todos los himnos (y, menos que para ninguno, para los más largos).

La bibliografía que se les había dedicado fue por mucho tiempo escasa y sin demasiadas aportaciones de interés. Y así, la investigación de los años cuarenta y cincuenta trató de atribuirles unos objetivos de índole social o sociopolítica, hoy considerados secundarios o descaminados: es el caso de las discusiones sobre el *Himno a Afrodita*, con el postu-

lado de que lo que se quería en él era ensalzar a los Enéadas, e incluso la puesta en cuestión de si se trataba de un poema religioso, de un himno profano o de mera poesía galante. Otro ejemplo podría ser un estudio de Brown (*Hermes the Thief*, Madison 1947), quien cree ver en el *Himno a Hermes* un conflicto entre la burguesía, representada por Hermes dios de la astucia y el comercio, y la aristocracia, encarnada en Apolo. Incluso se arriesga a postular que el himno procedería del culto de los Pisistrátidas y que tendría como objetivo la expresión de los intereses de la nueva clase social que acababa de acceder al poder. Hoy las interpretaciones de este tipo se consideran bastante desenfocadas sobre lo que creemos que es la función y el significado de esta producción poética.

Incluso en la indagación de su lenguaje, fueron clasificados como pertenecientes a un estadio que recibió el desagradable nombre de «estadio sub-épico», denominación que tiene notables connotaciones de una valoración inferior.

Pero la situación cambió de modo radical desde los setenta del siglo veinte hasta nuestros días y la investigación reciente ha descubierto la enorme importancia que tienen los himnos y los mitos que narran en lo que podríamos denominar construcción literaria de lo sagrado, con una personalidad propia junto a las grandes sagas panhelénicas como la *Iliada* y la colosal síntesis hesiódica.

En las líneas que siguen voy a tratar de sintetizar los rasgos que se han atribuido en los últimos años a los mitos narrados en los *Himnos* y me centraré en un análisis (que no puede ser profundo, por razones obvias), de uno de los más hermosos, a la vez que más complejos. El *Himno a Afrodita*.

Hay que advertir, sin embargo, que la colección de los himnos es muy heterogénea, tanto en extensión, como en autor (desde luego no son de Homero), como en época (incluso alguno es muy tardío), de forma que sólo hasta cierto punto pueden tratarse como una unidad. Lo que sí podemos es establecer una división relativamente clara dentro de ellos, entre un grupo de himnos mucho más extenso, que contienen una narración mítica, y otros más breves que se limitan a un cortés enunciado de epítetos o a la presentación, en un par de pinceladas, de una escena protagonizada por la divinidad. Salvo indicación en contra, me referiré sólo a los llamados «Himnos mayores», donde hay narración mítica.

Los rasgos que podemos atribuirles a los mitos narrados en los Himnos largos son los siguientes:

1) Tratan temas tradicionales, que son, como ocurre siempre en el mito antiguo, aludidos y que presuponen un amplio contexto mítico conocido por el público, pero no expresado por el aedo en su totalidad. Lo que el poeta hace es seleccionar de este contexto unos determinados aspectos, sabedor de que el público los inserta sin dificultad en un conjunto más amplio que le es familiar.

Los temas míticos que configuran estos relatos son de origen muy diverso: algunos pueden proceder del ámbito indoeuropeo, otros tienen un aspecto muy característico del oriental: babilonio, hurrita o de Asia Menor. Pero no se pueden separar con nitidez unos temas de otros, porque lo habitual es que en el momento en que los conocemos, las tradiciones de uno u otro origen se hallen ya organizadas en un conjunto coherente y del todo griego.

2) El protagonista de un himno es siempre un dios individual, situado ante lo que podríamos llamar una situación de crisis. La crisis puede deberse, bien al nacimiento de un nuevo dios (caso de los himnos a Apolo y a Hermes), a quien deben asignársele determinadas funciones, bien a un conflicto de intereses entre divinidades (como ocurre en los himnos a Afrodita y a Deméter). No deja de ser significativo que en el primer caso se trate de divinidades masculinas y en el segundo, de divinidades femeninas. En uno u otro caso la aparición del nuevo dios o el conflicto que protagoniza conducen a la sustitución de una situación anterior por otra más «moderna», bien entendido que «más moderno» se encuadra dentro de lo que llamamos el «tiempo mítico», pero en sus postrimerías.

Se supone que lo que he llamado «situación anterior» no era la perfecta o la deseable, y que la solución de la crisis conduce a dejar el estado de cosas organizado de una forma definitiva.

3) De lo que se trata en esa organización es de definir o de redefinir, si se quiere, el papel que ocupa cada dios, en la idea de que cada transformación del mundo implica la necesidad de reestructurar el orden jerárquico, lo que comporta dos aspectos básicos, a los que denominamos, en términos de los propios *Himnos*, los *erga* y las *timai*: *erga* son las esferas de acción del dios, sus actividades, sus poderes lo que, si no fuera escandalosamente moderno, llamaríamos sus funciones principales; pero en el concepto de *erga* se incluyen, además de las actividades del dios, las de los mortales que aceptan su ayuda. Las *timai* son las honras que le son debidas, la jerarquía que se le asigna, sus privilegios.

Así que de ningún modo los mitos que se narran obedecen a un puro ejercicio literario. Aunque, desde luego y por añadidura, son

obras literarias, y de gran valor, su función principal es colaborar en la organización o reorganización de lo sagrado.

4) En este sentido, podemos decir que los mitos de los *Himnos* forman parte de lo que podríamos llamar una cosmogonía, en la medida en que cosmogonía quiere decir no tanto el nacimiento del mundo, cuanto proceso de configuración del orden del mundo (véase capítulo 1). Transcurren, como la cosmogonía, en el tiempo mítico, diferente de éste en que vivimos, pero no en el origen de los tiempos, como los mitos de creación del mundo, sino en los momentos posteriores en que, tras la diferenciación de las cosas, y la toma del poder por parte de Zeus, conviene establecer con claridad las «reglas del juego» y determinar con exactitud qué función tiene cada uno de los demás dioses dentro de este nuevo orden. En ambos casos se trata de situar, ya a final del tiempo mítico, la justificación de lo que se supone que son los rasgos que identifican a la divinidad que protagoniza el Himno.

5) Se refieren, pues, a lo que podríamos llamar la clave del arco de la organización de lo sagrado. Signos del cambio producido o de la solución de la crisis pueden ser la creación de una fiesta, la instauración de un culto, la asunción de determinadas obligaciones por parte de la divinidad o el nacimiento de un personaje. Por ello se implican en nuestros mitos tanto el alcance de los poderes del dios (lo que configuran sus *erga*), como la etiología de cultos, de epítetos del dios, de determinadas invocaciones cultuales o de una fiesta (esto es, lo que conforma sus *timai*). Todo ello concuerda bastante bien con el rasgo de mitos de orígenes que acabo de asignarles. En el marco conmemorativo del himno (asociado o no a una fiesta), se trata de remitirse al momento en que empezó la fiesta o nació el propio dios que se glorifica, al porqué de un tipo de relación entre dioses y hombres.

6) Esta organización de lo sagrado no es local, sino panhelénica, y de naturaleza no artística, sino política, de forma similar a cómo los juegos atléticos se convierten en panhelénicos. Hay todo un esfuerzo por configurar un sistema de clasificación del mundo basado en las relaciones de poder entre los dioses, de una jerarquía. De ahí que se tienda a evitar los rasgos más locales de los mitos. En cierto modo, el paso de la época de los conflictos a la de orden, a su modo, es trasunto también de un paso de una organización disgregada a otra centralizada y jerárquica de lo sagrado. Y también, como veremos, el paso de una época en que las divinidades femeninas tienen mayor predicamento a otra en que la organización es predominantemente patriarcal.

7) Cuando se narran otros mitos secundarios en el himno no son en modo alguno digresiones, sino que se refieren a aspectos complementarios de esta organización de lo sagrado, que configuran con el relato principal un verdadero sistema mítico.

8) Es corriente que intervengan en la trama los seres humanos, ya que el mito concierne también y de modo muy directo al papel de los seres humanos en los *erga* y *timai* de los dioses: en los *erga*, porque hemos dicho que incluyen, además de las actividades del dios, las de los mortales que aceptan su ayuda; en las *timai*, porque los hombres están muy implicados en las honras que son debidas a los dioses y en aquello que debe evitarse en la relación con ellos.

9) Formalmente, los *Himnos* están escritos en el verso propio de la épica, con fórmulas muy similares y esquemas narrativos prácticamente idénticos, pero se estructuran de una forma del todo paralela a las composiciones de la lírica, con las que tienen también muchos puntos de contacto. El más importante es que todos ellos (y lo que digo ahora es aplicable también a los himnos de menor extensión) presentan una estructura básica tripartita, diferente de la estructura de los poemas épicos y característica, en cambio, de las composiciones líricas. Los inicia una introducción, referida al presente, en que se pide a un dios que cante (o bien el aedo declara en primera persona que va cantar a un dios). Sigue una parte central de extensión muy variable, que va desde su práctica inexistencia (por ejemplo, el *Himno 13*), a una breve referencia a rasgos característicos del dios, o pequeñas escenas de su actuación, hasta llegar a los largos y complejos relatos de los himnos llamados «mayores», en los que se narran mitos. Los cierra una parte final en que se saluda a la divinidad, y en que el aedo, de nuevo retornado al presente, al aquí y al ahora, a la realidad de su entorno, puede prometer que volverá a cantarla o pedir su intercesión para algo. O señala que se acordará de otros dioses.

Incluso algunos estudios recientes han profundizado en ver los *Himnos* como fruto de una tradición independiente o paralela a la de la épica, no como meros derivados de ella.

10) Aunque desconocemos la ocasión concreta en que se entonaban estas composiciones, al limitarse nuestra información sobre ellos prácticamente a la contenida en sus propios textos, lo que está claro es que el himno se concebía como un híbrido de elogio y de súplica. Si con el elogio el aedo pretende captar la benevolencia del dios, la súplica trata de lograr no tanto una actuación concreta de la divinidad, cuanto

ponerla en una disposición favorable. Si se le recuerdan al dios cuáles son sus esferas de acción, si se señalan cuáles son los peligros de su actuación, para que ejerza las primeras y evite los segundos, si, además, se centra el papel de los hombre frente a esos dioses, se colabora a la creación de una relación armoniosa y estable entre hombres y dioses. Una relación en que el aedo tiene un papel primordial.

11) En efecto, es el aedo el que establece una relación con el dios, bien porque lo glorifica, bien porque solicita su ayuda, bien por ambas cosas. Pero no se trata tan sólo de halagarlo. El hombre declara reconocer lo que le debe al dios, sabe cuáles son las capacidades positivas de la divinidad a la que elogia y suplica, pero también sus aspectos peligrosos. Con su canto, el hombre manifiesta que conoce cuál es el papel de todos (hombres y dioses) en el orden del mundo, a menudo, pide a la propia divinidad que se los inspire y, en todo caso, lo comunica al grupo que lo escucha. Así, al actuar como una especie de mediador o de actualizador de dicho orden, colabora activamente a mantenerlo. El hombre encuentra su razón de ser al saber el lugar que ocupa en ese orden universal y el papel que le corresponde.

12) De ahí la importancia que adquieren los temas a que antes he aludido: a) el nacimiento del dios, cuya aparición obligará a plantear cuál es la función que va a tener en ese mundo progresivamente diferenciado; b) un conflicto, a través del cual se llega a una solución, la solución definitiva que consagra un orden consistente en que cada dios y cada hombre tienen su parte y su función asignada en él. El conflicto sirve a menudo para que los dioses establezcan de modo definitivo cuáles son en concreto sus *erga* y sus *timai* y c) una fiesta, una conmemoración, un elemento que sirve de recordatorio de la forma en que se logró el acuerdo. En relación con esa fiesta o con el motivo que conmemora la instauración del orden, el aedo, su intérprete, establece un vínculo con el dios a quien le declara conocer los términos de ese orden (a menudo pidiéndole que se los inspire), y con el grupo social a quien se los recuerda; de alguna forma reproduce y actualiza con ello la organización de lo sagrado.

Tras estas referencias necesariamente breves sobre lo que son hoy las orientaciones en la interpretación de los himnos homéricos, centraré mi atención en uno de ellos, para mi gusto, el más exquisito: el *Himno a Afrodita*.

9.2. UN EJEMPLO: EL HIMNO A AFRODITA

Obra atípica como pocas, el *Himno a Afrodita* se resintió más que ningún otro de la falta de atención de los comentaristas, y así fue tildado de mera aventura galante, de poesía civil compuesta a mayor gloria de los Enéadas y de composición llena de digresiones incomprensibles. Sólo desde hace bastante poco ha sido objeto de varios trabajos que han puesto de manifiesto el profundo significado que tiene este himno dentro de lo que he llamado «organización de lo sagrado».

Pasemos a un examen, necesariamente rápido, de la organización del material mítico dentro del himno. Iré presentando los versos de cada parte significativa, seguido de un breve comentario. Los números entre paréntesis se remiten a los versos del himno.

9.3. PROEMIO

Inicia el poema un proemio en que el aedo pide a la Musa que inspire su canto:

Cuéntame, Musa, las acciones de la muy áurea Afrodita,
de Cipris, que despierta en los dioses el dulce deseo
y domeña las stirpes de las gentes mortales,
a las aves que revolotean en el cielo y a las criaturas todas,
tanto a las muchas que la tierra firme nutre, como a cuantas nutre
el ponto. 5

A todos afectan las acciones de Citerea, la bien coronada.

El poeta comienza (1-6) por pedir a la Musa que le inspire las *erga* de Afrodita; sus poderes, el ámbito de su actuación. Estos *erga* son básicamente despertar en los seres el deseo de unirse, el placer sexual y la procreación. En cuanto a su ámbito de actuación son: a) los dioses (2), b) los seres humanos (3), c) el mundo animal: aves (4), seres terrestres y seres acuáticos (5), esto es (resume el poeta), todos (6).

Afrodita personifica por tanto la fuerza universal del sexo. Sus *erga* son básicas para el funcionamiento del mundo, para su perduración. Pero la insistencia en restablecer este cuadro separado dioses / hombres / mundo animal tiene su importancia, como luego veremos.

Tres corazones hay, sin embargo, a los que no puede persuadir ni engañar.

Se advierte (7) que hay tres excepciones a la regla general y nos enteramos así de que persuasión y engaño son las formas básicas que adoptan las *erga* de Afrodita; en efecto, el seductor persuade y engaña para

lograr sus fines. Con esta declaración se introduce el excursus de las dioses que se resisten a Afrodita (8-33). Las tres diosas que se mencionan como excepciones son Atenea (8-15), Ártemis (16-20) y Hestia (21-32).

A la hija de Zeus egidífero, a Atenea la de ojos de lechuza,
 pues no le agradan las acciones de la muy áurea Afrodita,
 sino que le atraen las guerras y la acción de Ares 10
 combates y batallas, así como ocuparse de espléndidas labores.
 Fue la primera que enseñó a los artesanos que pueblan la tierra
 a hacer carrozas y carros variamente adornados de bronce.
 Fue ella también la que a las doncellas de piel delicada, en sus aposentos
 les enseñó espléndidas labores, inspirándoselas en el ánimo a cada una. 15

Tampoco a la estrepitosa Ártemis, la de las áureas saetas
 la somete jamás al yugo del amor la risueña Afrodita.
 Pues le agrada el arco, abatir fieras en los montes,
 las forminges, los coros y los penetrantes griteríos de invocación,
 así como las arboledas umbrías y la ciudad de varones justos. 20

Tampoco a la veneranda virgen le agradan las acciones de Afrodita,
 a Hestia, a la que engendró la primera Crono, el de hoz curva,
 y después la última¹, según el designio de Zeus egidífero;
 la augusta deidad a la que pretendían Posidón y Apolo.
 Pero ella no consentía en absoluto, sino que los rechazó con firmeza 25
 y pronunció un solemne juramento que, en efecto, se ha cumplido,
 tocando la cabeza de Zeus egidífero:
 que sería virgen el resto de sus días, divina entre las diosas.
 El padre Zeus le concedió un hermoso privilegio en vez de bodas
 y ella se asentó en el centro del hogar, recibiendo así la grasa de las ofrendas;
 en todos los templos de los dioses es objeto de honor
 y entre todos los mortales se la tiene por la más venerable entre las diosas.

A los corazones de éstas no puede persuadir ni engañar.

1 El doble nacimiento de Hestia se explica por el mito narrado por Hesíodo, *Teogonía* 454ss. Crono iba engullendo a sus hijos conforme iban naciendo y Hestia, por ser la primogénita, fue engullida la primera. Luego, se vio obligado por Zeus a vomitarlos y, en consecuencia la volvió a «dar a luz» la última.

Las tres diosas mencionadas personifican las restricciones que en el orden de cosas adecuado deben hacerse al necesario principio general de la necesidad del sexo y del deseo amoroso como condición de la perduración del mundo. Las *erga* de Afrodita no pueden ni deben interferir en las *erga* de estas tres diosas, como condición necesaria para el equilibrio de las sociedades humanas, bien entendido que señalar las excepciones del poder de la diosa es una forma de exaltarla.

¿Por qué estas tres divinidades? Rudhardt (*Museum Helveticum* 35, 1978, 1-17) da una explicación que me parece impecable: Atenea es una diosa de la ciudad, la diosa guerrera y artesana, sus *erga* son las actividades de lo que podríamos llamar «vida en común», las de la política, el ámbito de las necesidades colectivas; Ártemis es definida como la responsable del crecimiento y educación de los hijos, hasta que «entran en la ciudad», y en cuanto a Hestia es la diosa que representa el fuego del hogar, la estabilidad de la familia.

Ninguno de estos ámbitos fundamentales: la guerra y la política, la educación de los jóvenes, la estabilidad del hogar y la familia, puede ni debe ser perturbado por las relaciones eróticas apadrinadas por Afrodita.

Pero, una vez establecidos en la digresión (cuyo final se marca con el verso 29) los límites del poder de Afrodita, se alude ahora al centro del problema que ha de tratarse en este himno (34-44).

Pero de lo demás, nada ha podido sustraerse a Afrodita,
ni entre los dioses bienaventurados ni entre los hombres mortales. 35
Ella le arrebató el sentido incluso a Zeus, que se goza con el rayo,
él que es el más grande y el que participa del mayor honor.
Engañando cuando quiere sus sagaces mientes,
lo une con la mayor facilidad a mujeres mortales,
haciendo que se olvide de Hera, su hermana y esposa. 40
que es, con gran diferencia, la más excelsa en belleza entre las diosas
inmortales,
como que la tuvieron como su hija más gloriosa Crono, el de hoz curva,
y su madre, Rea. Y Zeus, conocedor de imperecederos designios,
la hizo su esposa venerable y sabia.

Vemos que el problema no consiste, como en el *Himno a Hermes*, en la necesidad de atribuir *erga* y *timai* a una nueva divinidad que acaba de nacer—recuérdese que en nuestro poema no se narra el nacimiento de Afrodita—. El problema que se plantea aquí es que la diosa ejerce en demasía

su actividad, de forma indiscriminada sobre dioses y hombres, y por ello, en más de una ocasión, provoca el amor y el deseo de unión entre dioses y mortales. En el himno se narra, en *clímax* que su poder se ejerce incluso sobre el dios supremo del panteón olímpico, sobre Zeus, enajenándolo y provocando que engañe a su legítima esposa, Hera. Esta promiscuidad, en un momento en que está a punto de llevarse a término el orden establecido por Zeus, es muy problemática, por dos motivos: a) porque dicho orden implica una tajante separación de dioses y hombres, pero sobre todo, b) porque el poder de Afrodita afecta al orden jerárquico en la medida en que puede predominar sobre el del propio Zeus. Es ésta la crisis en la organización del poder divino que ha de solucionarse.

Zeus, a quien corresponde solucionarla, decide entonces que la mejor forma de castigar a Afrodita es con sus propias armas, convirtiéndola de hechizadora en hechizada, de enamoradora en enamorada (45-52).

Pero también a ella misma Zeus le infundió en su ánimo el dulce deseo 45
de unirse a un varón mortal, para que, cuanto antes,
ni siquiera ella misma estuviera alejada de un lecho mortal
y así no pudiera decir, jactanciosa, entre todos los mortales,
sonriendo dulcemente, la risueña Afrodita,
que había unido a los dioses con mujeres mortales 50
y que les habían parido hijos mortales a los inmortales
y que asimismo había unido a diosas con hombres mortales.

Éste es el «designio de Zeus», cuyo cumplimiento se reflejará en 53-167. La unión de Afrodita con un mortal hará que la diosa experimente todos los problemas que representa esta relación y provocará que ponga fin a este tipo de uniones. Dioses y seres humanos no volverán a unirse. La única inmortalidad que cabe a los hombres es la de su especie: el hombre subsistirá en tanto que Afrodita siga ejerciendo su poder para que se empareje y cree nuevos seres, formando así parte del proceso de perpetuación del mundo, convirtiéndose en creadores ellos mismos. Eneas, nacido de la diosa y el mortal, el último producto de este tipo de uniones, simboliza esta perpetuación. Y sobre todo, la jerarquía divina quedará establecida de manera «adecuada», con una Afrodita sometida a la autoridad de Zeus. Los ámbitos de actuación de la diosa, enunciados por separado en los primeros versos, esto es, dioses / hombres / animales, deben permanecer también separados.

Comienza así la acción del himno, que se presentará en dos partes: el cumplimiento del designio de Zeus (53-167) y la revelación de la diosa (168-291). La primera parte tiene diversos episodios.

9.4. AFRODITA SE ENAMORA

Zeus pone en marcha su designio al suscitar en la diosa el amor por Anquises.

Así que le infundió en el ánimo el dulce deseo de Anquises,
que por entonces en los elevados montes del Ida, pródigo en veneros,
apacentaba sus vacas, semejante en su porte a los inmortales. 55
Nada más verlo, la risueña Afrodita
se enamoró de él y desafortunadamente se apoderó de su ánimo el deseo.

Se trata de un verdadero «flechazo» instantáneo, al modo de los efectos que produce la propia Afrodita (53-57).

La diosa, enamorada, inicia sus preparativos para la seducción.

Encaminándose a Chipre, penetró en su fragante templo,
en Pafos, donde tiene un recinto y un altar perfumado.
Allí empujó al entrar las resplandecientes puertas 60
y allí las Gracias la bañaron y la ungieron con el aceite
divino que cubre a los dioses que por siempre existen,
de ambrosía, exquisito, que se había perfumado para ella.
Preciosamente ataviada con toda su hermosa vestimenta sobre su cuerpo
y adornada de oro, la risueña Afrodita 65
se encaminó presurosa a Troya, tras abandonar el huerto fragante,
haciendo raudamente su camino por las alturas, entre nubes.

Se trata de una escena típica y además de orígenes literarios muy antiguos. El aderezo de una mujer (o una diosa) para seducir es un tema que hallamos ya en la literatura oriental, y así, en repetidas ocasiones Istar se engalana y adereza para seducir. Se han señalado, además, los paralelos entre esta escena y aquellas otras en las que el guerrero se arma para el combate. Igual que el guerrero se calza la coraza y las grebas para derrotar al enemigo, Afrodita se reviste de sus armas de seducción, las joyas y los aderezos, para que Anquises se rinda a sus encantos.

9.5. LLEGADA AL IDA Y ENCUENTRO CON ANQUISES

Afrodita llega al Ida, donde se encuentra Anquises, y allí se describen los efectos que la diosa produce sobre el mundo animal (68-74): una

coyunda generalizada. En el caso de los animales, la unión sexual no requiere de los refinamientos de la seducción.

Llegó al Ida, pródigo en veneros, madre de fieras,
y se encaminó en derecho al aprisco, monte a través. Tras ella,
haciéndole halagos, marchaban grisáceos lobos, leones de feroz mirada, 70
osos y veloces panteras, insaciables de corzos.
Y ella, al verlos, regocijó su ánimo en su fuero interno
e infundió el deseo en sus pechos, así que todos a una
se aparearon en los valles umbríos.

Sigue la escena del encuentro.

Llegó ella a las bien construidas cabañas. 75
Y encontró que allí se había quedado solo, sin los demás, en los apriscos
Anquises, el héroe que poseía de los dioses la hermosura.
A una habían seguido a las vacas por los herbosos pastizales
todos, pero él, que se había quedado solo, sin los demás, en los apriscos,
iba y venía de un lado a otro, tañendo su cítara con sonos penetrantes. 80

La diosa llega (75) y se describe la situación de soledad de Anquises, propicia para el encuentro amoroso (76-80).

Se detuvo ante él la hija de Zeus, Afrodita.
tomando la apariencia en talla y figura de una joven virginal,
no fuera que él se espantara al percibirla con sus ojos.

La diosa debe disfrazarse (81-83), porque no puede manifestarse tal como es (se insiste, como luego se reiterará, en la gran distancia que media entre hombres y dioses). Se advierte que la diosa «toma la apariencia en talla y figura de una joven» porque los dioses son más altos e incomparablemente más hermosos que los hombres. Aprovecha entonces el poeta para hacer una descripción de la joven en que la diosa se ha transformado (84-89) insistiendo de nuevo sobre los aderezos. El poeta antiguo describe cuando hay alguien que está mirando el objeto descrito.

Anquises, al verla, la examinaba y admiraba
su figura, su talla y sus resplandecientes vestidos. 85
Pues iba ataviada con un peplo más brillante que el resplandor del fuego,
llevaba retorcidas espirales y brillantes pendientes en forma de flor.
Primorosos eran los collares en torno a su delicada garganta.

hermosos, de oro, totalmente cincelados. Como la luna
resplandecía en sus delicados pechos, maravilla de ver.

90

9.6. REACCIÓN DE ANQUISES

La visión de la diosa produce efectos inmediatos sobre Anquises: un enamoramiento repentino, expuesto escuetamente en medio verso: «De Anquises se adueñó el amor» (91). Con todo, reacciona como hombre respetuoso, que conoce los límites entre hombres y dioses.

De Anquises se adueñó el amor, y se dirigió a ella con estas palabras:
— Salve, señora, alguna de las Bienaventuradas, sin duda, que llegas a
estas moradas:

Ártemis o Leto o la áurea Afrodita

o Temis, la bien nacida, o la de ojos de lechuza, Atenea.

O quizá tú que has llegado hasta aquí seas una de las Gracias, que a
los dioses

95

todos acompañan y se proclaman inmortales,

o alguna de las Ninfas que frecuentan las hermosas arboledas

o de las Ninfas que habitan este hermoso monte,

los veneros de los ríos y las herbosas praderas.

En un altozano, en un lugar conspicuo,

100

te erigiré un altar y celebraré en tu honor hermosos sacrificios

en todas las estaciones. Así que tú, con talante benigno,

otórgame que sea un varón distinguido entre los troyanos

y concédeme para el futuro una florida progenie, así como que yo mismo

por largo tiempo viva feliz y vea la luz del sol.

105

rico entre mi pueblo y llegue hasta el umbral de la vejez.

La belleza divina de Afrodita hace que Anquises la tome por una diosa, y por tal motivo, su forma de dirigirse a ella es la propia de una plegaria. Primero la identifica como diosa, si bien desconoce cuál es y propone algunas posibilidades (92-99), le promete fundar un culto en su honor (100-102) y, en el tradicional *do ut des* que caracteriza las relaciones entre hombres y dioses en la antigüedad, le pide a cambio salud y felicidad (102-106).

9.7. HISTORIA FICTICIA DE AFRODITA

Esta toma de distancias por parte de Anquises obstaculiza los planes de Afrodita, que no desea provocar en él un amor respetuoso, sino el deseo de unirse a ella. Para vencer sus reparos, le narra una historia engañosa

(108-142), lo cual está en consonancia con la idea de que uno de los elementos de la seducción es precisamente el engaño.

Le respondió entonces Afrodita, hija de Zeus:

— Anquises, el más glorioso de los hombres que sobre la tierra existen.

No soy una diosa. ¿Por qué me comparas con las inmortales?

Soy, por el contrario, mortal y era mujer la madre que me dio el ser. 110

Otreo es mi padre, de nombre famoso —acaso has oído hablar de él—,
que reina sobre toda Frigia, la bien amurallada.

Vuestra lengua y la nuestra las conozco claramente,

pues era troyana la nodriza que en el palacio me crió, la que, en tanto
que fui pequeña, me cuidaba, por encargo de mi querida madre. 115

Por eso, pues, mi lengua y la vuestra las conozco bien.

Pero ahora el Argicida de áurea varita² me ha raptado
del coro de la estrepitosa Ártemis, la de áureas saetas.

Muchas éramos las Ninfas y muchachas, de un valor de muchas vacas³,
que jugábamos, y a nuestro alrededor inmensa multitud nos circundaba. 120

De allí me raptó el Argicida de áurea varita

y me trajo a través de muchos labrantíos de hombres mortales,

así como a través de mucha tierra sin parcelar e inculta, que las fieras
carniceras frecuentan, por valles sombríos.

Me parecía que ni siquiera tocaba con los pies la tierra que hace medrar
la espelta. 125

Me aseguraba que se me llamaba cerca de Anquises, a su lecho,

como esposa legítima, y que pariría hijos espléndidos.

Mas, tras hacerme esta revelación, él de nuevo

se marchó con las estirpes de los inmortales, el poderoso Argicida.

Así que yo me vine junto a ti, pues imperiosa para mí era la necesidad. 130

Te lo suplico, pues, por Zeus o por tus padres

—nobles, pues gente humilde no habrían engendrado un hijo tal—.

Llevándome, virgen como soy y desconocedora aún del amor,

preséntame ante tu padre, ante tu diligente madre

y ante tus hermanos que han nacido de tu estirpe. 135

No seré para ellos una nuera indigna, sino adecuada.

2 Hermes, matador de Argos. La varita es el caduceo.

3 Este epíteto, que Homero aplica a muchachas casaderas (*Iliada* 18.593), se refiere a la gran dote en ganado que el pretendiente debe pagar por ella al padre, lo que indica que la mujer es muy deseable.

Envía asimismo sin tardanza un mensajero a los frigios de ágiles corceles,
a decírselo a mi padre y a mi madre, inquieta como estará.

Ellos probablemente oro en cantidad y una veste tejida
te enviarán, así que tú acepta los abundantes y espléndidos presentes. 140
Hecho lo cual, celebra con un banquete la deseable boda,
que goce de estima entre los hombres y los dioses inmortales.

Los puntos básicos de la historia ficticia de Afrodita son: a) su declaración de que no es una diosa, para lo cual se inventa una falsa identidad (108-116), mostrando una curiosa insistencia sobre un aspecto rara vez tenido en cuenta en la literatura antigua, la razón por la que, siendo extranjera, conoce bien la lengua de los troyanos; b) el elemento añadido de que son los dioses los que propician su unión con él, para lo cual se inventa un falso rapto (117-129), y c) la súplica de ser aceptada, que implica el halago del porte y nobleza de Anquises, y su propia presentación como un «buen partido»: virgen, noble y rica. El colofón de la súplica (141-142) es que se case con ella, obteniendo así una boda que sería deseable, y estimable, tanto desde el punto de vista social como desde el religioso.

Lo que es destacable en todo este parlamento es que se esboza en él lo que sería la unión adecuada, según los cánones que se pretenden establecer en el nuevo orden: la unión regular de hombre y mujer, ambos solteros, ambos de clase noble, dentro de un matrimonio regular con intercambio de presentes y celebración de un banquete, bien aceptado por hombres y dioses y bendecido por una florida descendencia. Como ejemplo de una situación polarmente opuesta, puede recordarse la unión de Helena y Paris en la *Iliada*, prototipo de unión irregular como pocas: Helena está ya casada con otro hombre, Menelao, la unión se debe a un rapto, sin boda, sin actos sociales, no es aceptada por los hombres, ya que provoca una guerra, y no es bendecida con descendencia, pues Homero no nos habla de que hayan tenido ningún hijo en los diez años que dura la guerra.

Lo terrible es que este perfectísimo cuadro presentado por Afrodita es del todo falso y aunque Anquises no lo sabe, el oyente (hoy, el lector), sí. El designio de Zeus se cumple así en varios planos. a) Afrodita vence los obstáculos que impiden que Anquises se una con ella, con lo que obedece al dios que la obliga a sufrir el efecto del poder que es propio de ella y que ha ejercido antes en demasía, b) al tiempo se enuncia el paradigma de lo que deberán ser las uniones correctas entre personas en

el futuro, lo que implica c) que *a contrario* se esbozan los inconvenientes de la unión de hombre y diosa.

9.8. RESPUESTA DE ANQUISES AL DISCURSO DE AFRODITA

Naturalmente esta elaborada pieza de engaño consigue totalmente su objetivo. Anquises, tocado en su caballería y creyendo que se encuentra en la situación de superioridad que permite la condescendencia, ve que su amor, antes refrenado por el respeto, queda ahora libre de obstáculos (143-144). En ello es ayudado por el poder de la diosa, que infunde en él deseo (*himeros*).

Dicho esto, la diosa infundió en su ánimo el dulce deseo.

De Anquises se adueñó el amor y le dirigió la palabra, diciéndole:

— Si eres mortal y mujer fue la madre que te dio el ser, 145

Otreo es tu padre, el de nombre famoso, como dices,

y fue por voluntad del mensajero inmortal por lo que aquí has llegado,

de Hermes, serás por siempre llamada esposa mía.

Luego, ninguno de los dioses ni de los hombres

me detendrá hasta que me una en amor contigo, ahora, en seguida; 150

ni siquiera si el propio Certero Flechador, Apolo,

lanzara con su arco de plata lamentables dardos.

De buen grado, mujer semejante a las dioses,

luego de haber subido a tu lecho, penetraría en la morada de Hades.

La respuesta de Anquises (145-154) es un prodigio de ironía, entendiendo como tal la complicidad que el aedo establece entre él y los oyentes (que conocen la verdad), de forma que las palabras del héroe (que no la conoce y está del todo engañado) tiene para ellos un sentido polarmente opuesto al que tiene para el propio Anquises⁴. En efecto, Anquises responde con una condicional en la que repite, abreviados, los elementos básicos de la historia ficticia de Afrodita: Accede a casarse con ella a) si es mortal, b) si pertenece a un linaje ilustre y c) si la boda está sancionada por los dioses. Anquises supone que las condiciones son verdaderas y que por ello la presunta joven «será llamada por siempre esposa suya» (148). Los oyentes, en cambio, saben que tales condiciones son falsas y que por tanto, lo que Anquises está diciendo en realidad, sin saberlo, es que Afrodita jamás va a ser su esposa. Lo que el poeta le hace

4 Este recurso se usa habitualmente en tragedia y por eso lo conocemos más bien como «ironía trágica», véase el capítulo 10, § 3.1.

decir a Anquises, a oídos de los espectadores-cómplices es «como no es verdad lo que dices, no serás nunca mi esposa». O, si se quiere, y en otros términos, Anquises mismo expresa la imposibilidad de una boda entre diosa y mortal, sin saber que es precisamente ese su caso. Lanza una hipérbole, una verdadera *boutade* «ninguno de los dioses me detendrá, hasta que me una en amor contigo, ahora, en seguida» (149-150), lo cual implica dos cosas a) la especial urgencia de los deseos de Anquises y b) que esa unión no va a evitarla ningún dios (lo que, de nuevo en el juego de ironías, tiene para el oyente la lectura de que en efecto ninguno va a evitarla, porque Zeus la ha propiciado). El *clímax* es una nueva hipérbole (153-154) «de buen grado, tras haber subido a tu lecho penetraría en la morada de Hades». No abandonamos aún este lenguaje irónico que se despliega en una doble lectura. Para la de los oyentes, se especifica que la unión de Afrodita con Anquises no va a significar en absoluto que éste gane condición de inmortalidad alguna, no para la lectura de Anquises, que lo dice obviamente en otro sentido. En conjunto, el parlamento de Anquises expresa toda la riqueza de las condiciones que van a regir en el nuevo orden de Zeus, aunque éstas sólo son entendidas por el oyente. Todo ello, en suma, es muestra de una enorme sabiduría literaria.

9.9. LA UNIÓN SE CONSUMA

El poeta se refiere entonces a la consumación de la unión entre la diosa y el mortal (155-167).

Dicho esto, la tomó de la mano. Y la risueña Afrodita, 155
 con el rostro vuelto, fijos en tierra sus bellos ojos, se deslizó
 en el lecho de hermosos cobertores que allí estaba dispuesto para el héroe,
 cubierto con delicadas colchas, mas por encima
 se hallaban tendidas pieles de osos y leones de ronco rugido,
 a los que él mismo había dado muerte en las altas montañas. 160
 Cuando hubieron subido al lecho bien dispuesto,
 fueron los espléndidos aderezos lo primero que le quitó de su cuerpo.
 los broches, las retorcidas espirales, los pendientes en forma de flor y los
collares;
 desató su cintura, de sus resplandecientes vestidos
 la desnudó y los colocó sobre un asiento de argénteos clavos 165
 Anquises. Luego, según la voluntad de los dioses y el destino,
 con la inmortal diosa compartió su lecho el mortal, sin saberlo con claridad.

Seguimos en la doble lectura, pero ahora de un gesto: cuando Afrodita baja la vista. Para Anquises se trata de un gesto de modestia de la doncella virgen y de sumisión ante el «varón dominante que lleva el control del encuentro» en las certeras palabras de Smith (*Nursling of Mortality. A Study of the Homeric Hymn to Aphrodite*, Berna 1981, 59). Pero los lectores oyentes del himno podemos entender que la verdadera razón del gesto de Afrodita es o su natural tendencia al engaño o, incluso, que está avergonzada de su indecoroso, aunque irrefrenable, deseo de unirse a un mortal. Tras la exquisita escena en que hallamos las delicadas colchas unidas a las pieles de animales salvajes, toda una mezcla de los aspectos de Afrodita: el encanto de la seducción y la fuerza animal que la caracteriza, y tras la delicada descripción de cómo Anquises la despoja de sus ricos adornos, se consuma la unión. Las palabras que cierran la escena son, de nuevo, un prodigio de eficacia literaria: «Luego, según la voluntad de los dioses y el destino, con la inmortal diosa compartió su lecho el mortal, sin saberlo con claridad».

Con ellas el poeta insiste de nuevo en tres aspectos fundamentales:

a) en que la unión obedece a la voluntad de los dioses (ya que, de otro modo, no habría podido producirse),

b) en el rasgo básico que separa a ambos amantes, esto es, que ella es inmortal, y él, mortal, y

c) en la peligrosa ignorancia de Anquises, que no sabe qué clase de unión está consumando. Con esa ignorancia cargada de riesgos termina esta unidad estructural del poema. Una muestra excelsa de lo que se denomina la *apate*, el engaño, de los dioses, que hacen creer a los hombres que controlan la situación, cuando a menudo sus acciones tendrán un resultado muy diferente del que esperan.

Tras esta unión, que ha ocupado el centro del poema, la diosa va a sacar a Anquises de su ignorancia, va a revelarse tal cual es y va a predecir cuáles serán las consecuencias de tal acto (168 -291).

9.10. EL DESPERTAR DE ANQUISES

Pero primero, el poeta se aparta pudorosamente de la pareja de amantes para referirse a una breve indicación temporal (168-169) que complementa la que había esbozado en 76-80. Allí nos había narrado que Anquises había quedado solo cuando los demás pastores habían partido con el ganado. Ahora anuncia que es el momento del regreso de éstos.

Era la hora en la que los pastores hacen regresar al establo
 a las vacas y las robustas ovejas, de los floridos pastos,
 cuando ella esparció sobre Anquises un dulce sueño, 170
 profundo y vistió sobre su cuerpo los hermosos vestidos.
 Una vez completamente ataviada en torno de su cuerpo, la divina entre las
 diosas
 se irguió en la cabaña, y el techo bien construido
 tocaba su cabeza. Resplandecía en sus mejillas una belleza
 divina, como la que es propia de Citerea, coronada de violetas. 175

Para preparar su epifanía, Afrodita propicia el sueño del héroe (170). Entonces se viste y se manifiesta tal como es (171-175), con los rasgos tópicos de esta aparición, en especial su mayor tamaño, que marca una vez más las distancias en la importancia entre ella y el mortal, y una especie de irradiación de belleza. Ahora no es preciso hacer mención de las joyas, que eran antes complemento imprescindible de su belleza. De la divinidad emana una hermosura más esplendorosa que cualquier joya.

Lo despertó del sueño y le dirigió la palabra, diciéndole:
 — ¡Levanta, Dardánida! ¿Por qué duermes con sueño tan profundo?
 Y dime si te parece que soy semejante
 a la que antes viste ante tus ojos.
 Así dijo. Y él, saliendo del sueño de inmediato, le prestó oídos. 180

Afrodita despierta autoritariamente a Anquises y le hace una pregunta llena de sarcasmo (177-179). Los papeles se han invertido del todo. Afrodita, de doncella sumisa a la urgente voluntad del varón pasa a convertirse en diosa que domina la situación y aterriza a su *partenaire*. A partir de aquí el único suplicante va a ser Anquises y no ella. En el v. 83 la diosa se había disfrazado y el poeta explica que lo hacía para que Anquises no «se espantara al percibirla con sus ojos». Ahora se comprueba que las precauciones de la diosa estaban justificadas.

Mas cuando vio el cuello y los hermosos ojos de Afrodita
 se espantó y volvió sus ojos en otra dirección.
 Ocultó luego de nuevo en el cobertor su hermoso rostro
 y, suplicándole, dijo aladas palabras:
 — En cuanto te vi por vez primera, diosa, con mis ojos. 185
 me di cuenta de que eras una divinidad. Mas tú no me hablaste sin engaño.

Pero te suplico, por Zeus egidífero,
que no me dejes impotente habitar vivo entre los hombres,
sino apiádate de mí, puesto que no llega a una vida vigorosa
el varón que yace con diosas inmortales.

En efecto, Anquises da muestras de verdadero terror (180-183) y le suplica (185-190): tras justificarse advirtiéndole que aunque inicialmente la había reconocido como diosa, había sido luego engañado por ella. Los críticos han discutido qué es lo que teme y lo que pide Anquises. Parece claro que no teme un castigo por su soberbia (*hubris*), dado que en su actuación no ha habido la menor intencionalidad, sino que ha sido forzado por un engaño. Da la impresión de que teme una especie de consecuencia automática y física de su relación con la diosa, consistente en la pérdida de su vigor. Pese a que diversos filólogos han negado el influjo oriental sobre esta escena, la literatura del Próximo Oriente está llena de ejemplos en que un consorte humano acaba de mala manera tras su unión con una diosa. Por poner un par de ejemplos, en el *Poema de Gilgamesh*, el héroe le recuerda a Istar el final desastroso de sus amantes, y en el mito hitita de *La lucha contra el Dragón*, un ser humano, Hupasiya, que había prestado ayuda a Inara a cambio de sus favores, es encerrado por la diosa, condenado a no ver a su familia (las relaciones sexuales transmiten al mortal un elemento divino que no debe ser transmitido a otras mortales) y acaba matándolo (véase capítulo 18).

9.11. AFRODITA TRANQUILIZA A ANQUISES

A partir del verso 191 Anquises queda en la escena como mero espectador. Afrodita toma la palabra en una larga respuesta que se extiende hasta el 290. La función de este largo parlamento es múltiple. Aparentemente está interrumpido por digresiones que no parecen tener que ver con el argumento principal del himno, pero nada más lejos de la verdad, ya que, como veremos, las digresiones componen con el argumento principal una armoniosa construcción. En el conjunto del parlamento de Afrodita hallamos un recuerdo del antiguo orden de cosas en el que dioses y mortales se unían con libertad y con relativa frecuencia. Hallamos también una exploración sobre los dos aspectos básicos que sirven de marca diferencial entre hombres y dioses: el envejecimiento y la muerte de los primeros frente a la eterna juventud e inmortalidad de los segundos. Y sobre todo sirve para explicar el conjunto de consecuencias de esta última unión entre una diosa y un mortal, expo-

niéndose así con toda la riqueza el cumplimiento del nuevo orden que Zeus ha pretendido imponer a través de su actuación sobre la diosa.

El parlamento de Afrodita presenta, en consecuencia, una arquitectura compleja, ya que sobre él pivotan el pasado y el futuro y los rasgos definitorios de lo divino y de lo humano.

Lo más urgente es, por supuesto, tranquilizar a Anquises (192-195):

A él le respondió enseguida la hija de Zeus. Afrodita:

— Anquises, el más glorioso de los hombres mortales.

Ten ánimo y nada temas en tu corazón en demasía.

Pues no hay temor de que vayas a sufrir mal alguno, al menos de mi parte ni de los demás bienaventurados, pues en verdad eres amado de los

dioses. 195

Tendrás un hijo que reinará entre los troyanos

y les nacerán hijos a tus hijos sin cesar.

Su nombre será Eneas, porque terrible

es la aflicción que me posee por haber ido a caer en el lecho de un mortal.

La diosa se dirige a él como «el más glorioso», pero «de los hombre mortales», marcando ya la profunda frontera entre dioses y hombres. Aclara que el mortal no se ha acarreado la ira de los dioses (ya que Anquises no ha pretendido deliberadamente rebasar los límites entre unos y otros). Es más, le vaticina que, como deseaba, va a tener descendencia. Aquí se introduce un aspecto importantísimo, el nombre de Eneas se explica por una etimología: *Aineias*, como si derivara de *ainon* «terrible», el adjetivo con que la diosa califica su aflicción. El motivo de ésta es que en el nuevo orden, que el himno consagra, la unión de una diosa con un mortal es motivo de vergüenza, es algo que pertenece ya al pasado. La etimología tiene en la poesía antigua un fuerte valor en la cosmogonía, y eso vuelve a incidir en algo a lo que antes me he referido, el carácter cosmogónico de los mitos narrados en los himnos. Se remontan a la época en que las cosas reciben su nombre y en la que los nombres eran motivados. Eneas lleva, ya en el origen, en su propio nombre, la marca de lo que no debe hacerse.

9.12. PRIMERA DIGRESIÓN: GANIMEDES

La diosa introduce en este momento en su discurso la primera digresión: la referencia a Ganimedes (200-217).

Los más semejantes a los dioses de entre los hombres inmortales, 200
 en porte y en prestancia, son siempre de vuestro linaje.
 En verdad, al rubio Ganimedes el prudente Zeus
 lo raptó por su belleza, para que viviera entre los inmortales
 y en la morada de Zeus sirviera de escanciador a los dioses,
 maravilla de ver, honrado entre todos los inmortales, 205
 mientras vertía de la áurea cratera el rojo néctar.
 Del ánimo de Tros se adueñó un insufrible dolor, y no sabía
 adónde le habria arrebatado a su hijo la divina tempestad⁵,
 así que lo lloraba sin cesar, día tras día.
 Zeus se apiadó de él y le dio, como recompensa por su hijo, 210
 corceles de trote vivo, de los que llevan a los inmortales.
 Se los dio, pues, como regalo, para que los conservara. Mas quien lo
 reveló todo,
 por mandato de Zeus, fue el mensajero Argicida:
 cómo sería inmortal y desconocedor de la vejez, por igual a los dioses.
 Así que, cuando por fin éste oyó las nuevas de Zeus, 215
 ya no lloraba más, sino que alegró sus mientes en su fuero interno
 y, gozoso, se dejaba llevar por los corceles de pies como torbellinos.

Tenemos aquí una referencia al antiguo orden de las cosas, en el que todavía las fronteras entre hombres y dioses eran más fáciles de traspasar. Pero también cabría plantearse si, en el fondo, no subyace una tolerancia de la homosexualidad, que desde el punto de vista griego es mucho menos peligrosa para el orden social que los amores indebidos entre hombre y mujer.

Ganimedes (del que se advierte que es de la estirpe de Titono) era un mortal y fue aceptado entre los dioses, para lo cual se le concedieron los dos rasgos que los diferencian de los hombres: inmortalidad y eterna juventud.

9.13. SEGUNDA DIGRESIÓN: TITONO

A continuación llega la segunda digresión: el tema de Titono (218-238).

5 En la leyenda más antigua, Zeus arrebató de la tierra a Ganimedes por medio de un torbellino. Posteriormente se extiende una versión alternativa en que lo hace transformado en águila.

Así también a Titono lo raptó Aurora la de áureas flores,
 a él que, de vuestro linaje, era semejante a los inmortales.
 Se puso ella en camino para suplicar al Cronión, amontonador de
 nubarrones, 220
 que él fuera inmortal y viviera por siempre.
 Zeus asintió con la cabeza y cumplió su deseo.
 ¡Inconsciente de ella! No se le vino a las mientes a la augusta Aurora
 pedir la juventud y que raspas de él la funesta vejez.
 Así que, mientras lo poseía la muy amada juventud, 225
 gozándose con la Aurora, la de áureas flores, que sale mañanera,
 vivía junto a las corrientes del Océano, en los confines de la Tierra.
 Pero cuando los primeros cabellos canos caían
 de la hermosa cabeza y del noble mentón,
 se apartó de su lecho la augusta Aurora. 230
 Aún lo cuidaba teniéndolo en sus habitaciones,
 con cereal y ambrosia, y le regalaba hermosos vestidos.
 Pero cuando empezó a abrumarle por completo la odiosa vejez
 y ni siquiera podía mover ni levantar sus miembros,
 ésta fue la decisión que en su ánimo le pareció la mejor: 235
 lo instaló en un dormitorio y cerró las espléndidas puertas.
 Cierto es que su voz fluye sin cesar, mas nada queda del vigor
 que antes había en sus flexibles miembros.

En su comienzo, la historia es paralela a la primera, pero algo falla ya. El mortal consigue el don de la inmortalidad, pero no el de la eterna juventud. Tal situación tiene resultados escalofriantes: el envejecimiento incesante y eterno de Titono, del que no puede librarle siquiera la muerte. Se ponen de relieve en esta historia varios aspectos reseñables: a) que inmortalidad y eterna juventud son cualidades separables, b) que algo ha cambiado con respecto a la primera historia, porque ya el resultado sólo se logra «a medias» al ser agraciado el mortal sólo con uno de los dones que caracteriza a los dioses (la inmortalidad) y no con otro (la juventud), c) que, en consecuencia, se alimenta de cereal (como los humanos) y de ambrosia (como los dioses), d) que la concesión de este tipo de dones pertenece en exclusiva a Zeus y e) que la muerte es infinitamente preferible a una vejez inacabable.

914. RAZONES DE AFRODITA PARA NO CONCEDER A ANQUISES LA INMORTALIDAD

Esta situación es suficiente para explicar el siguiente punto que aborda el parlamento de Afrodita. Las razones por las que prefiere que Anquises siga siendo mortal, con todas sus consecuencias y no se arriesgue a las terribles secuelas de una situación intermedia como la de Titono. Así se predice la continuación de Anquises en su estatus de mortal y sometido a la vejez (239-246).

No quisiera yo que en tal estado tú entre inmortales
fueras inmortal y vivieras por siempre. 240
Si siempre siendo tal en porte y en prestancia
vivieras y llevaras el nombre de esposo mío,
el dolor no velaría mis sagaces entrañas,
pero el hecho es que en seguida la que no hace distingos. la vejez, te velará,
inmisericorde. la que un día se le presenta a los hombres 245
funesta, extenuante, a la que incluso los dioses aborrecen.

El argumento, como se ha observado, es un tanto sesgado. Bastaría con que Afrodita lograra para el mortal la eterna juventud, además de la inmortalidad. Pero el hecho de que esta posibilidad no se enuncie probablemente significa dos cosas: a) que no está en la mano de la diosa conseguirlo (recuérdese que ello depende de Zeus) y b) que no tiene el menor deseo de hacerlo. En esta segunda condición insiste el siguiente apartado en que hemos dividido este riquísimo parlamento: la diosa manifiesta la profunda vergüenza que siente (247-255) por haber caído en brazos de un mortal y haber quedado embarazada.

En cuanto a mi, grande será el reproche entre los dioses inmortales,
incesante, día tras día, por culpa tuya.
¡Ellos que antes la conversación conmigo y mis argucias, con las que a
todos
los inmortales alguna vez uní con mujeres mortales, 250
temían. A todos en verdad mi ingenio domeñaba.
Pero ahora ya mi boca no se atreverá ni a mencionar
eso entre los inmortales, puesto que obré de forma más que temeraria.
abominable, inenarrable. Se me extravió la mente
y concebí un hijo bajo mi cintura, tras haber yacido con un mortal. 255

En el «nuevo orden», la unión de una diosa con un mortal es ya una vergüenza, algo que no debe ocurrir. Afrodita se refiere a su capa-

cidad para provocar en los dioses deseos de unirse con mortales como algo que pertenece al pasado (252) «a todos en verdad los domeñaba mi ingenio, pero ahora...». La diosa ha aprendido la lección en sí misma y no volverá a intervenir en este sentido.

9.15. TERCERA DIGRESIÓN: LAS NINFAS

Se introduce ahora la tercera digresión: a propósito del nacimiento de Eneas, la diosa anuncia que lo criarán las Ninfas, lo que le sirve de llave para describir la situación de estos curiosos seres (256-272):

A él, tan pronto como vea la luz del sol,
 lo criarán las Ninfas montaraces, de ajustado regazo,
 que habitan este monte elevado y santísimo.
 Ellas no se alinean ni con los mortales ni con los inmortales;
 viven largo tiempo, toman como alimento la ambrosía 260
 y ponen su empeño en la graciosa danza junto a los inmortales.
 Con ellas se unieron en amor los Silenos y el Argicida de larga vista
 en lo profundo de encantadoras grutas.
 Al tiempo que ellas vinieron al mundo, los abetos y las encinas de alta copa
 nacieron sobre la tierra nutricia de varones, 265
 árboles hermosos que prosperan en los elevados montes.
 Se alzan, inaccesibles, y se les llama sacro recinto
 de los inmortales. Los mortales no los abaten con el hierro,
 sino que cuando les llega la hora fatal de la muerte,
 se secan primero sobre la tierra estos hermosos árboles 270
 y en redor se les pudre la corteza y se les caen las ramas.
 A la vez, el alma de éstas abandona la luz del sol.
 Esas, pues, criarán a mi hijo, guardándolo consigo.
 [Tan pronto como lo alcance la muy amable juventud,
 te lo traerán aquí las diosas y te presentarán a tu hijo] ⁶. 275

Este pasaje se había interpretado bastante mal hasta hace muy poco tiempo. Hasta tal extremo era incomprendido, que algunos estudiosos propusieron secluirlo y otros lo consideraron como una pura digresión intercalar. Sólo en época reciente se ha reconocido el valor fundamental del episodio. Al ser las Ninfas siempre jóvenes, pero no inmortales,

6 Los versos 274-275 están en contradicción con la promesa posterior de la diosa de que ella lo traería personalmente. Parece que se trata de la contaminación de dos versiones diferentes.

constituyen el reverso de Titono y completan el cuadro de las combinaciones posibles entre mortalidad e inmortalidad que caben: a) inmortales y siempre jóvenes son los dioses (y Ganimedes); b) mortales y siempre jóvenes, las Ninfas; c) inmortal, pero condenado a la vejez, Titono, y d) mortales y sometidos a la vejez: los seres humanos (y Anquises). Incluso Segal (*Classical Weekly* 67, 1974, 205-212) ha observado que hay una sutil correspondencia en este cuadro con las referencias geográficas y con la alimentación:

Ganimedes (y los dioses) están en el Olimpo: toman néctar y ambrosía. Titono vive en los confines de la Tierra, en el Océano. Toma cereal (alimento humano) y ambrosía. Las ninfas están en el monte Ida, toman ambrosía. Anquises vive en la ciudad (Troya) y se alimenta de cereal como los humanos.

El papel de las polaridades es distinto. Mientras el caso de Titono es un desastre, una solución peor que la de la mortalidad, las Ninfas son las verdaderas mediadoras entre hombres y dioses: como los árboles pueden renacer y dan la impresión de no envejecer nunca hasta que un día mueren. Se ha puesto de relieve la constante utilización de terminología vegetal «floreciente linaje, florida progenie», etc. De alguna forma la capacidad de renovación de los seres humanos no se ejerce en los términos de su vida, sino en la de su especie. Y es ahí donde está el papel de Afrodita, el importantísimo papel, propiciar la renovación de la especie a través de la unión y la fecundación para dar lugar a nuevos seres.

9.16. EL FUTURO DE ENEAS. FINAL

Todavía queda un cabo suelto: y se aborda en los versos 276-288 en que la diosa da a Anquises instrucciones sobre Eneas.

Y yo, para explicarte todo lo que tengo en mente,
 el quinto año vendré de nuevo, trayendo a tu hijo.
 Tan pronto como veas con tus ojos el retoño,
 te gozarás de verlo, pues será muy semejante a un dios.
 Lo llevarás en seguida a Troya, batida por los vientos,
 Si te pregunta alguno de los hombres mortales
 qué madre llevó a tu hijo bajo su cintura,
 respóndeles, acordándote de lo que te ordeno:
 «Dicen que es vástago de una Ninfa de suave tez de flor,
 de las que habitan este monte cubierto de vegetación».

280

285

Pero si lo descubres y te vanaglorias con ánimo insensato
de haberte unido en amor a la coronada Citerea,
Zeus, encolerizado contra ti, te herirá con su rayo humeante.

Anquises verá un retoño (de nuevo la terminología vegetal), pero de ningún modo deberá reconocer que es el fruto de la unión con una diosa, prohibida en el nuevo orden (por cierto que es aquí la primera vez que Afrodita declara su identidad en el himno). Si lo hace, de nuevo será Zeus, garante máximo de este nuevo orden, quien se encargue de castigarlo. Si la unión con la diosa no ha sido acto de *hubris*, sí lo sería proclamarlo.

La diosa termina su parlamento con una breve y seca exhortación final (289-290) a que Anquises tema la cólera de los dioses, es decir, a que acepte su papel de ser humano y las profundas fronteras que lo separan de la divinidad.

Ya está todo dicho. Así que tú, tras reconsiderarlo en tu fuero interno,
contente, no me nombres, y teme la cólera de los dioses. 290
Dicho esto, se lanzó hacia el cielo batido por los vientos.

Afrodita misma acepta también estas fronteras, garantiza que con su actitud no volverá a propiciar que se transgredan y entrará en la disciplina de los olímpicos.

Consecuentemente, la marcha de la diosa (291) es también abrupta. Su parlamento no admite discusión ni siquiera réplica.

Sólo queda para acabar el himno un breve final con las características fórmulas que llamamos de saludo y de transición (292-293).

Salve, diosa que tutelas Chipre, la de hermosas edificaciones.
Tras haber comenzado por ti, pasaré a otro himno.

Con la primera, el aedo saluda a la diosa protagonista con una de sus advocaciones típicas (su tutela sobre Chipre). Con la segunda, declara que pasará a otro himno, lo que recientemente se ha interpretado como una forma de indicar al propio dios que también él es uno entre varios, que también él tiene su lugar (un lugar importante, pero sólo un lugar) asignado en la jerarquía divina y en el orden del mundo.

9.17. COLOFÓN

Vemos cómo el análisis (necesariamente rápido) de los mitos contenidos en el *Himno a Afrodita* sirve de ilustración a las características que les asig-

namos a estos himnos. Y sobre todo nos revela la extraordinaria sabiduría poética del anónimo autor de esta verdadera joya literaria, que ha sabido concentrar en menos de trescientos versos una profunda carga de contenido cuajada en una expresión formal exquisita.

10. MUJERES LOCAS, MUJERES ASESINAS: CONTRAFIGURAS DE LA MUJER IDEAL EN LOS MITOS GRIEGOS

10.1. PROTOTIPOS NEGATIVOS DE LA MUJER EN EL MITO

Protagonizan este capítulo mujeres protagonistas de mitos, pero no aquellas que aparecían como modelos que deberían ser imitados, sino como todo lo contrario, como paradigmas de locura o de maldad, sobre todo, la maldad que conduce al asesinato. Me ocuparé, por un lado, de mitos de mujeres que provocan la muerte de otro presas de locura, como prototipo de un esquema narrativo relacionado casi siempre con la intervención del dios Dioniso, y por otro, de dos heroínas perversas y asesinas, Clitemestra y Medea, cuyo crimen no obedece a un rapto de locura, sino que es el resultado de una decisión fría y calculada. Dado que se trata de figuras de un amplio tratamiento en la literatura griega me concentraré en las versiones más antiguas de su mito, que son las más interesantes porque es en estos primeros momentos en los que se forja su caracterización como modelos arquetípicos.

10.2. MUJERES ENLOQUECIDAS POR DIONISO

10.2.1. LA MANIA DIONISIACA

Existe un repertorio relativamente amplio de mujeres locas, que causan la muerte de otros en un rapto de locura, provocado por el dios Dioniso. En efecto, uno de los rasgos prototípicos de Dioniso es ser «furioso», no tanto porque él mismo sea presa de la furia, cuanto porque tipifica esta posesión divina. La palabra griega que la designa en griego, *mania*, denota «frenesí», no sólo en el sentido de «delirios», de

pérdida del sentido de la realidad, sino como una experiencia de intensificación del «poder mental», una especie de vitalidad desaforada, de superación de los límites de la normalidad. Lo curioso del éxtasis dionisiaco es que casi nunca lo alcanza un individuo por sí mismo, sino que es un fenómeno de grupo, que se propaga casi de forma contagiosa. El dios provoca en sus seguidores una enorme energía que debe ser liberada en una danza de movimientos bruscos y en una serie de gritos desaforados; en ocasiones, estalla en el ejercicio de la violencia contra animales y, en casos extremos, contra personas. Los participantes se sienten «fuera de sí», como si por momentos no fueran ellos (de ahí el uso de máscaras que dotan al usuario de una momentánea identidad diferente) y pierden sus inhibiciones, sus miedos, sus buenos modales, su respeto, poseídos de una euforia extrema que no conoce el control.

El dios aparece siempre rodeado de su grupo de desenfrenados devotos y devotas (más devotas que devotos). Quien se rinde a este dios debe arriesgarse a perder su identidad habitual y «volverse loco», lo que es, como veremos, al mismo tiempo divino y saludable.

Esta posesión divina es característica de los cultos dionisiacos y en la mayoría de los casos no produce efectos perniciosos. Los ritos del dios se celebran fuera de la ciudad, fuera del ámbito del orden, en el campo, de noche, y se desarrollan normalmente sin incidentes. En los mitos, sólo cuando se trata de individuos que se oponen a esos cultos es cuando la locura de las mujeres, suscitada por Dioniso, se torna en instrumento del castigo del dios, sea para la propia persona poseída, sea para alguno de sus allegados, que se nos había presentado como antagonista del dios. Así pues, el antagonista, el que se opone a los designios del dios sufre un castigo ejemplar, su propia locura o su destrucción a manos de otra persona (a menudo de su propia familia) que se vuelve loca. Es el caso de las hijas de Minias en Orcómeno, y de la mujer de Penteo en Tebas.

10.2.2. LAS HIJAS DE MINIAS

El mito de las hijas de Minias de Orcómeno, en Beocia, fue tratado por Corina, la poetisa también beocia del s. V a.C., pero sólo conservamos de su poema una versión en prosa de Eliano (*Varia Historia* 3.42). El autor está hablando de cómo el culto de Dioniso se estaba extendiendo como la pólvora y había llegado a Orcómeno, donde también tenía un notable éxito, pero con una excepción:

Cuentan que sólo las hijas de Minias, Leucipe, Arsipe y Alcítoe, se opusieron a los coros de Dioniso. La causa era que deseaban a sus maridos, y por esto no se convirtieron en ménades del dios. Él se irritó, pero ellas se mantenían junto a los telares y trabajaban bien la labor de Ergane (*el telar*) con mucho empeño. De pronto hiedras y vides comenzaron a enroscarse en los telares y serpientes a esconderse en las canastillas; del techo destilaban gotas de vino y miel. Pero tales prodigios tampoco las convencieron para dedicarse al culto religioso del dios. Allí, más allá del Citerón, se buscaron un infortunio, no menor que en el Citerón. En efecto las Miniades, en un arrebato de locura, desgarraron como a un cervatillo al hijo de Leucipe, que era todavía tierno y delicado. A continuación, desde allí se lanzaron hacia las que eran ménades desde el principio, quienes las persiguieron por su impureza homicida. Por estos motivos se convirtieron en pájaros, y una cambió su figura en corneja, otra en murciélago y otra en lechuza.

Aparentemente, las hijas de Minias no han cometido ningún delito, sino todo lo contrario. Son esposas devotas de sus maridos y trabajadoras hasta el exceso. Cumplen, en suma, de manera irreprochable los papeles que asigna a la mujer el ideario griego antiguo. Pero Dioniso, el dios transgresor, reclama su culto; que las mujeres abandonen su trabajo y se reúnan de noche para entrar en una especie de trance en el transcurso del rito báquico. Ellas no responden, porque creen que tales prácticas se oponen a su decencia, a su laboriosidad, a su condición de mujeres *comme il faut*.

Dioniso les envía un primer aviso, un prodigio en que se manifiestan de un modo mágico las plantas relacionadas con el dios: la hiedra con la que se coronan los devotos, la vid con la que se hace el vino que beben. Aparecen las serpientes, para los griegos animales de las profundidades de la tierra, a medias entre el mundo de los vivos y el de los muertos, propios del ámbito báquico. La leche y la miel se producen automáticamente en el taller de las hermanas, como se cuenta que se producían en el monte durante el agitado movimiento de las bacantes. Pero las hijas de Minias son incapaces de captar el aviso del dios. Y por ello son condenadas a perder el sentido de la realidad, a confundir al niño con un cervatillo y a actuar sobre él como se suponía que actuaban las bacantes, desmembrándolo. Su castigo final es ejemplar. Se convierten en aves nocturnas. Ellas que no querían dejar el lecho de sus maridos y deseaban trabajar todo el día, se ven obligadas a vagar de noche para siempre.

10.2.3. ÁGAVE

Pero el ejemplo más característico de este prototipo mítico es sin duda el de Ágave, cuyas vicisitudes se reflejaron de modo ejemplar en una hermosa tragedia de Eurípides, las *Bacantes*.

Ágave es hija del rey Cadmo de Tebas y hermana de Sêmele, la madre de Dioniso. El dios es, por tanto, su sobrino. Sêmele había sido amante de Zeus y había cometido la imprudencia de pedirle al dios que se mostrara a ella en todo su poder. Cuando Zeus lo hace, resulta fulminada y muere, cuando aún estaba embarazada de Dioniso. Su hermana Ágave difunde el rumor de que Sêmele había mentido al decir que su embarazo había sido obra de Zeus, y que por ello el dios la había castigado. Ágave se torna en ejemplo de decencia y moralidad. Su hermana ha aparecido embarazada y ella cree que la historia de su unión con Zeus es una excusa indecente, incluso sacrilega. Por eso la condena a estar en boca de todos como mujer impúdica.

Así pues, cuando Dioniso extiende su culto por Grecia, vuelve a su ciudad natal, Tebas, y convence a las mujeres para que acudan al Monte Citerón a celebrar los misterios. Penteo, el rey de Tebas e hijo de Ágave es enemigo de ese culto. No cree que el recién llegado sea un dios, porque considera que no puede serlo quien incita a las mujeres al desorden, la indecencia y la locura. Para saber a quién se enfrenta, Penteo se disfraza de mujer e intenta espiar a las mujeres desde lo alto de un árbol, mientras estaban celebrando sus ritos orgiásticos. Entonces Ágave, inducida por Dioniso, lo descubre y cree que se trata de una fiera. De nuevo el castigo del incrédulo se canaliza a través de la obnubilación y la pérdida del sentido de la realidad, en una forma de locura. Así que Ágave lo ataca y despedaza a su hijo Penteo, con ayuda de sus hermanas Ino y Autónoe. La descripción de Eurípides en las *Bacantes* no escatima detalles *gore*, aunque, como todas las acciones violentas de la tragedia, ésta ocurre fuera de escena y es simplemente relatada a los espectadores por un mensajero:

Su madre fue la primera en iniciar, como sacerdotisa, el sacrificio, y se echa encima de él. Penteo se arrancó la diadema del cabello¹ para que lo conociera y no lo matara la infeliz Ágave. Al mismo tiempo, decía, acariciando su mejilla:

1 Que formaba parte de su disfraz de mujer.

¡Soy yo, madre mía, yo, tu hijo! ¡Penteo, al que diste a luz en la morada de Equión! ¡Ten piedad de mí, madre, y no vayas a matar, por culpa de mis errores, a tu propio hijo!²

No deja de ser significativo, que Penteo, *in extremis*, se dé cuenta de que ha cometido «errores». Tocar la mejilla es un gesto típico del suplicante. Pero el respeto al suplicante es propio de la vida ordenada, no de la locura ciega inducida por el dios. Eurípides continúa su vívida descripción:

Pero ella echaba espuma de la boca y revolvía sus pupilas en pleno desvarío, sin pensar lo que hay que pensar. Estaba poseída por Baco y no atendía a Penteo. Cogiendo con sus dos manos el brazo izquierdo, y apoyando el pie en los costados del desgraciado, le desgarró y arrancó el hombro, no con su fuerza propia, sino porque el dios había dado destreza a sus manos³.

Luego Iono completaba el resto de la acción, desgarrando su carne, mientras se le echaba encima Autónoe y toda la turba de bacantes. Había un griterío total; a la vez el, que gemía de dolor con todo lo que le quedaba de vida, y ellas con sus gritos de triunfo. Arrancaba una un brazo, otra un pie con su calzado de caza, mientras en el descuartizamiento quedaban al desnudo sus costillas. Y todas, con las manos teñidas de sangre, se pasaban una a otra como una pelota la carne de Penteo.

Dejemos aquí la orgía de sangre, que en la obra sigue con otros detalles macabros, como la imagen final de Ágave llevando la cabeza de su hijo como un trofeo de caza, convencida de que era de una fiera y buscando el aplauso y la aprobación de sus conciudadanos por lo que ella creía una gran hazaña.

Poco después, Ágave, cuando recobra la sensatez y se da cuenta de lo ocurrido, siente un dolor infinito. Recuperada la cordura, recupera también la escala de valores humana, la responsabilidad, la conciencia del propio crimen. Y por eso el crimen genera en ella un enorme sufrimiento. En la obra se explica luego lo sucedido, en boca de Cadmo y en la del propio Dioniso, que aparece al final proclamando que es hijo de Zeus e imponiendo su culto. Ágave, en cambio, debe marchar al destierro. Su crimen ha contaminado la ciudad y no puede seguir en ella.

2 Eurípides, *Bacantes* 1114ss., traducción de Carlos García Gual.

3 Recordemos que la *mania* es ante todo una intensificación de la vitalidad, suscitada por el dios.

La explicación de los hechos aparece en un cruce de frases entre Ágave y Cadmo:

Ágave. Pero a Penteo ¿qué parte le correspondía de mi sinrazón?

Cadmo. Se portó igual que vosotras, no veneraba al dios⁴.

Y cuando aparece Dioniso en escena, Cadmo se dirige a él, reconociendo de nuevo la falta:

Dioniso, te suplicamos. Te hemos ofendido⁵.

10.2.4. RAZONES DE LA LOCURA

¿A qué se debe tanta saña? ¿Cómo un dios puede propiciar episodios tan terribles? En el esquema general de esta clase de mitos protagonizados por antagonistas de Dioniso, al que pertenecen tanto la historia de las hijas de Minias como la de Ágave, encontramos que el desarrollo del culto del dios choca con la hostilidad de los gobernantes o, si se quiere, del *establishment*. Y no porque los gobernantes o la «gente de bien» sean impíos, perversos o ateos, sino por todo lo contrario, porque actúan de la manera que es esperable en un verdadero político, o en verdadera «gente de bien», que aprecia el comportamiento correcto, la decencia de las conductas, el bienestar de los ciudadanos y el mantenimiento del orden público.

En otras palabras, Penteo y las hijas de Minias son hostiles al dios, porque Dioniso suscita en sus fieles una euforia desenfrenada hasta el descontrol, saca a las mujeres del ámbito que les es propio, el gineceo del hogar, las invoca para marchar juntas fuera del ámbito del orden, del trabajo, de la fidelidad, al campo, de noche, a hacer quién sabe qué horribles cosas, porque pierden el dominio sobre sí mismas. Las hijas de Minias se niegan a participar en los ritos porque no quieren abandonar sus roles de mujeres de bien; Penteo trata de prohibirlos, porque es un político y los políticos saben que es difícil gobernar sobre ciudadanos que pierden la razón y la medida. Y porque sinceramente no cree que eso sea bueno para ellos ni para la ciudad. La gran paradoja es que la fuerza de los hechos acaba por demostrar que el hombre que persigue al dios loco o las mujeres que rechazan su culto en beneficio de la cordura son los que van contra el orden de las cosas y acaban mal, las hijas de

4 Eurípides, *Bacantes* 1302s.

5 Eurípides, *Bacantes* 1344.

Minias, locas y dando muerte al hijo inocente de una de ellas, Penteo, desmembrado de modo lastimoso, víctima de la demencia desatada de su madre y las mujeres más allegadas a su propia familia.

Los mitos de los antagonistas de Dioniso, en tanto que explicación paradigmática de la realidad, vienen a decirnos que la sociedad no puede sobrevivir sometida a un orden continuo y sin fisuras; que el papel de la mujer no puede persistir sin relajamientos del orden social, sin que los ciudadanos y sobre todo las ciudadanas pierdan de vez en cuando el control, pero que el orden social debe volver a reimponerse enseguida. Las fiestas de Dioniso tendrán que ver en muchos casos con esa alteración controlada, para evitar la destrucción, como una especie de válvula de escape, para evitar el descontrol total. Si esa alteración controlada del orden falla, se produciría la gran alteración, la demencia desenfundada, la fiesta de la destrucción y de la sangre. Algo para hacernos pensar sobre la situación de la mujer en la Grecia de la época, y sobre el miedo de los varones hacia la disolución completa de la institución matrimonial.

10.3. MUJERES ASESINAS

Pero pasemos a otro terreno distinto, al de las mujeres que no actúan poseídas por la divinidad, sino que cometen uno o varios asesinatos como resultado de una planificación fría y deliberada. Aquí trataremos los casos modélicos de Clitemestra y de Medea.

10.3.1. CLITEMESTRA

Clitemestra según el mito es la esposa de Agamenón y hermana de Helena de Troya. Cuando su esposo va a la guerra de Troya la deja encargada del reino. Al cabo de unos cuantos años de aguardar su regreso (según la tradición, la guerra de Troya duró diez) se deja seducir por Egisto y, cuando Agamenón regresa por fin, es asesinado.

Clitemestra aparece varias veces mencionada por Homero, pero luego es personaje e incluso protagonista de algunas tragedias. Compararemos su papel en Homero y en el *Agamenón* de Esquilo, porque resulta muy revelador.

Para Homero, las mujeres deben ser respetuosas y sumisas y poner su inteligencia al servicio del marido, de modo que las mujeres malas son las que no siguen este patrón. Está clara esta tajante división en la contraposición entre Penélope y Clitemestra. Ambas han sido abandonadas por sus maridos, que se han ido a una guerra lejana e incomprensible.

Ambas sufren en su país el asedio de pretendientes que intentan ocupar el lugar del marido ausente. Mientras Penélope emplea su inteligencia en mantenerlos a raya durante veinte años, Clitemestra acepta una unión adúltera con Egisto. Mientras que Penélope recibe a su marido a la vuelta con su fidelidad íntegra, Clitemestra espera al suyo para ayudar a su amante a que lo mate. La maldad de Clitemestra es aún mayor para el viejo poeta porque se manifiesta en una mujer, por lo que contamina a todo el género femenino, contribuyendo a su mala fama, incluso a las que no han dado motivos. Homero expresa esta contraposición en una escena en que Odiseo se encuentra en los infiernos el alma de Agamenón. Éste se encuentra en el Más Allá porque está muerto y se dirige a Odiseo con una cierta envidia, porque la mujer de Odiseo, Penélope, ha demostrado su fidelidad y su respeto, a diferencia de su propia esposa Clitemestra, adúltera y asesina:

¡Feliz hijo de Laertes, Odiseo, pródigo en ardides!
 En efecto conseguiste una mujer de enorme virtud.
 ¡Qué nobles pensamientos tenía la irreprochable Penélope,
 la hija de Icario, cuando tan bien guardó el recuerdo de Odiseo, 195
 su legítimo esposo. Por eso jamás se extinguirá la fama
 de su excelencia. Los inmortales propondrán a los humanos
 un canto seductor en honor de la sensata Penélope.
 No meditó perversas acciones como la hija de Tindáreo,
 que mató a su esposo legítimo y será tema para cantos de odio 200
 entre las gentes y dará mala fama a todas las mujeres,
 incluso a la que sea decente⁶.

Merece la pena que examinemos los términos de la contraposición: la actitud de Penélope es pasiva, tiene «pensamientos nobles», guarda el recuerdo del hombre y por eso es sensata. La de Clitemestra (de la que ni siquiera se da el nombre, sino sólo el de su padre, Tindáreo; se diría que Agamenón no quisiera ni nombrarla siquiera) es activa: «medita perversas acciones». No espera y recibe, sino que actúa y mata. No rechaza a los pretendientes, sino que acepta un amor adúltero. El resultado de la actitud de Penélope, predice Agamenón, es que será cantada con cantos seductores, inspirados nada menos que por los propios dioses. Los de la actitud de Clitemestra serán dos: uno, inspirar cantos

de odio y otro más curioso, hacer recaer la mala fama sobre todas las mujeres, incluso las buenas. Tal afirmación es reveladora. Un aedo griego jamás habría dicho que el crimen de un hombre propicia la mala fama de la totalidad de los varones.

Sin embargo, como veremos luego, Agamenón se equivoca. Penélope le interesa luego muy poco a los autores de la literatura griega, mientras que Clitemestra será un personaje de profundo atractivo para ellos.

Pero sigamos con las menciones de Clitemestra. Aparece también en otro lugar de la *Odisea*, cuando Néstor le cuenta a Telémaco el triste final de Agamenón, el Atrida:

Del Atrida también vosotros habéis oído, aunque vivís alejados,
cómo regresó y cómo Egisto le había preparado una cruel muerte.

Pero, desde luego, ése lo pagó de un modo miserable.

195

¡Cuán bueno es que un hombre deje al morir, un hijo,
ya que así éste se vengó del asesino de su padre.

Egisto, de mente traidora, que diera muerte a su glorioso progenitor⁷.

Resulta curioso que Néstor le atribuya el crimen a Egisto y que a Clitemestra ni siquiera la nombre. El hijo al que se refiere es Orestes, que vengará a su padre, matando a Egisto. No nos dice (como en otras versiones) que también mata a Clitemestra. Lo mismo ocurre cuando Menelao visita al Viejo del mar y éste le cuenta que Egisto tenía preparado un vigía para avisarle de cuando llegara Agamenón y lo asesina en el banquete (4.530ss). Y aún más, en *Odisea* 1.35 ss. en la asamblea de los dioses que aparece al principio del poema, Zeus se refiere a cómo los hombres se atraen sus propias calamidades y pone como ejemplo a Egisto, que se casa con una mujer casada (a la que llama «la esposa del Atrida», sin siquiera mencionar su nombre) y le da muerte a Agamenón a su regreso, él. De ella no se dice nada. Parece como si los dioses no quisieran ni siquiera imaginar que una mujer pudiera por sí sola concebir y cometer el crimen. Sólo cuando quien habla es el propio Agamenón se refiere a la participación de Clitemestra en el crimen, tanto en la escena que ya he comentado (*Odisea* 24.192-202), como en otra anterior, cuando se encuentra también en el Más Allá con Odiseo, en la llamada primera bajada de Odiseo a los infiernos:

No me hundió Posidón con mis naves
 echándome encima una inmensa tempestad de salvajes vientos,
 ni me dieron muerte guerreros enemigos en tierra firme,
 sino que Egisto había tramado mi muerte y mi final
 y me mató con ayuda de mi maldita esposa, tras invitarme a su casa, 410
 en medio de la cena, como se mata un buey ante el pesebre⁸.

Vemos que Egisto trama el crimen, que Clitemestra lo ayuda y que matan a Agamenón en el palacio de Egisto:

Escuché el grito estremecedor de la hija de Príamo,
 Casandra, a la que junto a mí asesinó la traicionera Clitemestra.
 Intenté alzar mis brazos y golpeé la tierra,
 expirando bajo los tajos de la espada. La de ojos de perra
 se alejó y ni siquiera hizo el gesto, cuando yo me dirigía hacia el
 Hades, 425
 de bajarme los párpados ni de cerrarme la boca con sus manos.
 No hay nada más cruel y más perro que una mujer
 que trama en su mente acciones tales
 como las que ella planeó, el crimen infame
 de ejecutar el asesinato de su legítimo esposo⁹. 430

Por fin Agamenón culpa directamente a Clitemestra, que ayuda a Egisto a matarlo y que también da muerte a Casandra, y no regatea detalles de crueldad, sobre todo el incumplimiento por parte de la esposa del mínimo acto de piedad de cerrarle al difunto los ojos y la boca. Sus últimas palabras son muy similares a las que ya vimos, haciendo a Clitemestra derramar ignominia sobre todo el sexo femenino.

Ella, experta en maldades hasta el fondo,
 derramó ignominia sobre sí y sobre las mujeres
 que van a vivir después, incluso sobre la que sea decente¹⁰.

Todos estos pasajes son de la *Odisea*, pero en la otra obra atribuida a Homero, la *Iliada*, Clitemestra aparece mencionada una sola vez, en un pasaje que nos da algunas claves sobre las razones de su crimen. En

8 *Odisea* 11.406-411.

9 *Odisea* 11.421-430.

10 *Odisea* 11.432-434.

efecto, cuando Crises le reclama a Agamenón que le devuelva a su hija Criseida, a la que tiene como esclava en el campamento, Agamenón declara ante sus tropas que lo hará, en beneficio del bien público (el ejército está muriendo de peste hasta que se dé satisfacción a Crises), pero añade un típico comentario de hombre entre hombres: lo hará a pesar de que la esclava le es muy grata. Sus palabras son una verdadera muestra de desprecio para su esposa ausente:

La prefiero (a Criseida) antes que a Clitemestra,
mi esposa legítima, porque no es inferior a ella
ni en figura, ni en talla, ni en juicio, ni en habilidad¹¹. 115

Resulta terrible que la única vez que Agamenón recuerda a su esposa en la *Iliada* es para decir que otra mujer vale mucho más que ella.

En Hesíodo, Clitemestra aparece en el *Catálogo de las mujeres*, también con una participación secundaria:

Por su belleza, el rey de hombres Agamenón desposó a la hija de Tindáreo.
a Clitemestra de sombría mirada.

...

Por fin Clitemestra de sombría mirada, domeñada por Agamenón, dio a luz en palacio al divino Orestes que, como es fama, ya mozo, se vengó del asesino de su padre y mató a su altiva madre con el bronce cruel¹².

En este pasaje, el ejercicio de ocultación del poeta llega más lejos. Habla, sin dar su nombre, del asesino del padre de Orestes y también de su altiva madre, sin indicar qué es lo que su madre había hecho para merecer la muerte.

Hasta aquí, las citas de la épica. Pero la historia de Clitemestra se muestra bajo nuevas facetas en la tragedia. El autor trágico busca explorar los rincones más recónditos del alma humana y el crimen es uno de los aspectos más misteriosos y atractivos de tales rincones. Por ello, no trata de vituperar a la mujer malvada, sin más, sino que nos presenta mujeres que se han visto humilladas o abandonadas, que han sufrido atropellos por parte de su marido y que determinan vengarse. El poeta trata de explicar sus motivos, de aclarar los móviles que impulsan a una mujer a ser una asesina. Nos las presenta como instrumentos del orden

11 *Iliada* I.113-115; traducción de Emilio Crespo.

12 Hesíodo, fragmento 23a M.-W. 13ss., 27ss.; traducción Alfonso Martínez Díez.

divino que castigan a un hombre que ha cometido una culpa. Aunque sus razones no justifiquen moralmente sus acciones, su exceso es tan heroico como el que caracteriza otras heroínas que manifiestan actitudes positivas a ultranza, como Antígona. La heroína trágica afirma su grandeza incluso en su maldad.

Veamos el papel de Clitemestra en Esquilo. Conservamos una trilogía completa de este autor, la *Oresteia*, en la que Clitemestra interviene de manera muy activa. En *Agamenón*, la primera tragedia de la trilogía, Clitemestra le comunica al coro la noticia de que Troya ha sido conquistada y de que el rey vuelve a casa. Algunas reticencias de otros personajes nos advierten de que algo extraño pasa. Con todo, la reina es tratada por el coro con respecto y «como un varón». Esta apreciación constituye una de las características básicas del personaje; Clitemestra no sólo desempeña un papel de varón, como es el de ser reina, en ausencia de su marido, sino que luego no le temblará el pulso a la hora de dar muerte a Agamenón con un hacha. Sin embargo, en estos primeros momentos de la tragedia, Clitemestra se presenta ante el coro (600 ss.) asegurando que va a recibir a su marido con alegría y respeto, porque ése es el cometido de una esposa leal y fiel. Cuando en efecto llega Agamenón, le tiende una alfombra de púrpura, para que no pise el suelo. El rey tiene reparos en pisarla, porque un recibimiento así es propio de un dios y no de un hombre. Pero ella lo convence y elimina sus escrúpulos.

¡Que quede al momento el camino cubierto de púrpura
para que Justicia lo lleve a una mansión inesperada!
Lo demás, mi pensamiento no vencido por el sueño
lo hará, como es justo, con los dioses, porque el destino así lo ha
decretado¹³.

Este pasaje es un excelente ejemplo de lo que llamamos «ironía trágica», un recurso que consiste en el empleo de frases de doble sentido, que tienen un significado para el interlocutor de quien las dice y otro diferente (y además, el real) para el que las pronuncia y para el público, porque ambos saben algo que el interlocutor no sabe. Veamos cómo funciona la «ironía trágica» en estas frases.

Agamenón se siente halagado. Lo que entiende es que la Justicia lo lleva a su propia casa, porque cree que la conquista de Troya y la recupe-

13 Esquilo, *Agamenón* 910-913; traducción de Bernardo Perea.

ración de Helena fueron un acto de justicia para castigar a Paris, que había transgredido todas las normas de hospitalidad al raptar a Helena. Y su casa se calificaría de inesperada porque en más de una ocasión, durante el larguísimo tiempo que había durado la guerra, el rey había perdido la esperanza de volver a ver su hogar. Además, entiende que su esposa diligente no ha dormido, desvelada por llevar a cabo todos los preparativos y tributarle los honores que él cree que le son debidos. Así es como Agamenón interpreta sus palabras. Pero lo que quiere decir Clitemestra es otra cosa y el público lo sabe. La ironía trágica se basa precisamente en que los argumentos de la tragedia están tomados de mitos que todo el mundo conoce, por lo que todo el público sabe que a Agamenón le espera la muerte. Así que lo que quiere decir Clitemestra es que la Justicia va a llevar a Agamenón a una mansión a la que él no espera ir, la de Hades, el infierno, el reino de los muertos y lo demás (es decir, matarlo) lo hará ella, porque es justo y con ayuda de los dioses. ¿Por qué justo? Porque Agamenón ha cometido el terrible delito de sacrificar a su propia hija, Ifigenia.

En efecto, cuando la armada griega estaba en Áulide, a punto de zarpar para Troya, Agamenón cazó una cierva y se vanaglorió de que ni la propia Ártemis lo habría hecho mejor. La diosa, airada, provocó que el viento dejara de soplar, de forma que las naves no pudieran hacerse a la mar. El adivino de la expedición reveló que sólo con el sacrificio de una hija de Agamenón volvería a soplar el viento. Agamenón envió entonces a buscar a su hija, diciéndole a ella y a su madre que Aquiles la quería tomar como esposa. Cuando la joven llegó a Áulide, pensando que iba a su boda, se encuentra con que la iban a sacrificar a los dioses. En una versión (la seguida por Esquilo), el sacrificio se consuma, en otra, dulcificada, tan antigua como el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo, la diosa se lleva a Ifigenia viva y hace que sacrifiquen en su lugar una cierva.

Clitemestra, que, como es lógico, considera una aberración el crimen de Agamenón, espera pacientemente su regreso para vengarse. Por eso cree que matarlo es de justicia.

El hecho es que el coro barrunta algo extraño y siniestro, aunque no sabe qué es. La sensación se acrecienta cuando Clitemestra invita a entrar a Casandra (otra esclava que Agamenón ha tenido la desfachatez de traerse a casa como botín de guerra) y ella, a la que Apolo ha concedido el don de profetizar, pero también el inconveniente de no ser creída nunca, anuncia el desastre con horror. Lo anuncia de un modo incomprensible, aunque el público la entiende; de nuevo la ironía trá-

gica funciona. Por fin, desde el interior de la escena, se oye a Agamenón gritar que lo han herido de muerte. El coro no sabe qué hacer.

Tras el crimen aparece Clitemestra en escena, magnífica, sin el mínimo arrepentimiento, como quien ha llevado a cabo una gran hazaña. La justicia se ha consumado y el asesino de su hija ha muerto. Téngase en cuenta, además, que para las creencias religiosas de la época arcaica, el crimen de Agamenón es más grave que el de Clitemestra, porque Agamenón ha derramado la sangre de su hija, por tanto, su propia sangre, mientras que Clitemestra mata a su marido, cuyo parentesco con ella es político, no de sangre. Pero oigamos a Clitemestra:

No sentiré vergüenza de decir lo contrario de lo que he dicho antes, según era oportuno ...

Lo hice de modo —no voy a negarlo— que no pudiera evitar la muerte ni defenderse. Lo envolví en una red inextricable, como para peces, un suntuoso manto pérfido. Dos veces lo herí y con dos gemidos dobló sus rodillas. Una vez caído, le di el tercer golpe, como ofrenda de gracias al Zeus subterráneo, salvador de los muertos¹⁴.

Lo que Clitemestra se siente obligada a explicar no es su crimen, sino por qué ha mentido antes, cuando fingía ser una esposa modélica. Y revela que lo hacía porque era necesario, para engañar a Agamenón. Por eso, porque era oportuno, no le da vergüenza haber mentido.

La expresión «como ofrenda de gracias al Zeus subterráneo» es sarcástica. En el banquete, la tercera libación se dedicaba a Zeus. Pero ni hay aquí una libación (a menos que consideremos que el derramamiento de la sangre de Agamenón es metafóricamente una libación siniestra), ni se trata de Zeus, sino de Hades, al que se llama Zeus subterráneo.

De esta manera, una vez caído, fue perdiendo el calor de su corazón y exhalando en su aliento con ímpetu la sangre al brotar del degüello. Me salpicaron las negras gotas del sangriento rocío y no me puse menos alegre que la sementera de trigo cuando empieza a brotar con la lluvia que Zeus concede.

Clitemestra, que también ha matado a Casandra, explica más adelante, en un pasaje coral, las razones de su crimen:

¹⁴ Esquilo, *Agamenón* 1372ss.

¿No causó ése a esta casa una desgracia mediante un engaño? Pero, como trató indignamente a la flor que me había brotado de él, a mi Ifigenia muy llorada, y ha sufrido su merecido ¡que él no se jacte en el reino de Hades! Porque ha pagado lo mismo que hizo con la muerte que ha recibido con un puñal¹⁵.

Por fin entra Egisto haciéndose dueño de la situación y amenazando al coro. La tragedia termina con la marcha de los dos amantes entre las protestas del coro.

En la siguiente tragedia de la trilogía, *Coéforos*, Clitemestra recibe a un visitante que dice traerle noticias de su hijo Orestes y le comunica que éste ha muerto. En realidad se trata del propio Orestes, disfrazado, que se propone matarla. Ella siente un dolor profundo cuando cree que su hijo ha muerto. Esquilo no nos la presenta como un monstruo, sino como una madre que siente sinceramente la muerte de su hijo y como una reina que, pese a lo trágico de la situación, sabe atender al recién llegado con dignidad y cumpliendo las leyes de la hospitalidad. Luego Orestes da muerte a Egisto y va a matarla a ella, que le suplica en vano, ya que su hijo la lleva dentro para matarla. La cadena de maldiciones, crímenes y castigos terminará en la última obra, las *Euménides*, cuando Orestes, perseguido por las furias por haber derramado sangre de su sangre, la de su madre, llega a Atenas, donde por fin expía su crimen.

10.3.2. MEDEA

La siguiente heroína que nos ocupa es Medea. Aunque Homero no la menciona, la tradición acerca de esta mujer hechicera de la Cólquide, nieta del Sol y hermana de Circe y de Hécate, es tan antigua como la leyenda de los Argonautas. Se cuenta en el mito que Jasón es enviado a la Cólquide para robar el Vellocino de oro, guardado por Eetes. Medea, hija de Eetes, se enamora del príncipe extranjero y traiciona a su padre para ayudarlo. Pone sus artes mágicas al servicio de Jasón, que consigue así el vellocino. Jasón, entonces, se la lleva con él a Grecia. Pero en la obra de Eurípides que lleva su nombre, el ingrato Jasón pretende hacer una boda mejor, aunque ya tiene hijos con ella, y quiere abandonarla para casarse con una joven princesa de Corinto.

¹⁵ Esquilo, *Agamenón* 1523ss.

Es antigua una tradición de Corinto según la cual unos hijos de Medea recibían culto en el Acrocorinto. Aunque la historia tiene variantes, en todas ellas los hijos mueren por intervención divina y Medea no es la que les da muerte. Así que Eurípides no hereda una tradición en la que Medea sea una asesina. En cambio sí que había antecedentes de una venganza de Medea, pero directamente sobre Jasón. Así que Eurípides urde una trama nueva con la hechicera de protagonista, enamorada hasta la traición, que se ve luego engañada y se venga, para lo cual al autor no se le ocurre nada mejor que convertir a los hijos muertos en hijos asesinados por ella.

Con todo, Medea es algo más que un monstruo de maldad. Eurípides muestra su comprensión por ella, que hace extensible a la situación de todas las mujeres en Grecia.

La situación nos es presentada, muy al modo del dramaturgo, por un personaje al principio de la tragedia. Se trata de la Nodriza, que desearía que la nave Argo no hubiera navegado a la Cólquide porque así Medea no se habría enamorado de Jasón y no habría tenido que ir a una tierra extraña. La situación se ha torcido, en efecto:

Pero ahora ya todo es enemigo y están enfermos los lazos más queridos. Pues traicionando a los que son sus propios hijos y a mi ama, Jasón busca el lecho de una boda regia, uniéndose a la hija de Creonte, el soberano del país. Y Medea desgraciada, despreciada, grita los juramentos, invoca la fe insigne de la diestra y pone por testigos a los dioses del pago que recibe de Jasón¹⁶.

La «fe insigne de la diestra» se refiere al gesto de los enamorados de darse mutuamente la mano como juramento de amor y de poner por testigos a los dioses. Ahora Jasón ha violado la fe jurada y ha traicionado a Medea.

Sigue la nodriza describiendo sus manifestaciones de dolor y teme que ocurra algo, dado el carácter de Medea:

Odia a sus hijos y no disfruta con su vista. Temo no trame algo que ignoro; pues su alma es violenta y no va a soportar ser maltratada. Yo la conozco y tengo miedo no se clave un puñal afilado atravesando el corazón, penetrando en silencio en el palacio, allí donde su lecho está dispuesto; o bien no mate a la princesa y a su esposo y sufra luego una mayor desgracia.

Pues es terrible: nadie que se haga su enemigo va a llevarse el canto de victoria fácilmente¹⁷.

Conviene aclarar que Medea no es un personaje griego, sino bárbaro y, además, una maga. Es, pues, una especie de mujer salvaje y no civilizada, un ser primitivo y peligroso, capaz de cualquier cosa. Ello explica la preocupación de la nodriza.

Aparece luego Medea lamentándose y deseándole mal a Jasón y a su nueva novia. Y en un largo parlamento presenta la tremenda situación de las mujeres en la época. Destacamos los puntos más importantes:

De cuantas cosas tienen vida y pensamiento, nosotras las mujeres somos el ser más desgraciado. Pues, primero, debemos con derroche de riquezas comprarnos un esposo¹⁸ y consentir un amo de nuestro cuerpo: éste es un mal mayor que cualquier mal. Y hay el riesgo más grande de tomar un esposo o malo o bueno. Pues no dan buena fama los divorcios a las mujeres y tampoco es posible negarse al esposo. Llegada a una nueva vida y nuevas leyes, debe ser adivina la mujer, pues por su casa no lo sabe, de qué clase de marido va a tener. Y si eso lo hacemos bien y nuestro esposo vive con nosotras sin soportar el yugo de mal grado, envidiable es la vida, pero si no, morir es lo mejor. Un hombre, en cambio, cuando se cansa de estar con los de casa, sale fuera y libera de su hastío el corazón volviéndose a un amigo o compañero; pero a nosotras nos es fuerza mirar a un alma sola. Y dicen de nosotras que vivimos vida sin riesgo dentro de la casa y que ellos luchan con la lanza. Razonan mal: tres veces yo querría resistir a pie firme al lado del escudo mucho mas que parir una vez sola¹⁹.

Eurípides convierte el caso particular de Medea en un alegato general sobre la situación de la mujer. Todas estas muestras de comprensión sobre la situación de las mujeres ha ido consiguiendo que el espectador se ponga en cierta medida de parte de Medea. La obra continúa. Creonte, el rey de Corinto, no se fía de Medea y decide expulsarla de la ciudad. Ella le suplica que la deje estar un solo día más para dejar sus asuntos organizados y Creonte se lo concede. Cuando el rey sale de escena, Medea la revela al coro que ha actuado así para vengarse de Jasón y de su

17 Eurípides, *Medea* 36ss.

18 Se refiere al pago de la dote.

19 Eurípides, *Medea* 230 ss.

novia. Valora entonces varias opciones de cómo realizar su venganza. Luego llega Jasón quien adopta el papel del hombre generoso y preocupado de que ella se vaya sin dinero y con sus hijos. Medea vuelve a cargarse de razón, recordándole a Jasón que fue gracias a ella como consiguió el Vello de oro. Él pretende convencerla de que le ha hecho un favor trayéndola a tierra griega de la suya, bárbara, y de que asegura el futuro de sus hijos anteriores con la nueva boda. Su discurso acaba con una declaración machista, según la cual la mujer es una especie de fuente de todos los males para el hombre:

Deberían los hombres engendrar sus hijos de alguna otra manera y no existir la raza femenina: así no habría para los hombres desgracia alguna²⁰.

Por fin Jasón se va. Medea, que está meditando cómo vengarse, recibe un considerable apoyo inesperado con la llegada de Egeo, rey de Atenas. Egeo considera una grave acción por parte de Jasón el que la haya abandonado para irse con otra y que la haya desterrado, de modo que Medea consiga arrancarle el juramento solemne de que la acogerá en Atenas cuando se vaya de Corinto, no importa en qué circunstancias, con lo cual, una vez asegurada su retirada, comunica al coro cuáles son sus planes:

Voy a enviar a una de mis criadas y a pedir a Jasón que venga ante mi vista. Y cuando llegue, le diré suaves palabras, que soy de ese parecer y que está bien; que la boda real que ha conseguido ¡traicionándome a mí! es cosa conveniente y bien pensada. Pero voy a pedirle que se queden mis hijos, no con la idea de dejar a mis hijos en tierra hostil para que mis enemigos los ultrajen, sino para dar muerte con engaños a la hija del rey. Porque voy a enviarlos llevando obsequios en sus manos para la novia, para no exiliarse de esta tierra: un fino peplo y una diadema de oro²¹.

Medea concibe un plan maquiavélico. Sabe que no la van a dejar acercarse a la nueva novia y decide emplear a sus hijos como instrumento de su venganza, porque ellos no despertarán sospechas. Paradójicamente y en el colmo del refinamiento, va a regalarle a la novia dos objetos que, al parecer, son lo contrario de lo que Medea podría desear, como si fueran muestras de una generosa renuncia por su parte, objetos

20 Eurípides, *Medea* 573ss.

21 Eurípides, *Medea* 774ss.

para hacer más bella a la nueva joven novia, un peplo hermoso, y un objeto que evoca, además, su carácter regio, la diadema de oro. Los regalos de Medea al parecer —sólo al parecer— implican su reconocimiento de que ha perdido la batalla; hará que su rival aparezca más bella y que se muestre como una reina, las dos razones (belleza y realeza) que han provocado que Jasón la prefiera y que, por ello, abandone a Medea. Pero eso es sólo lo que parece; el público sabe que el propósito es matar a su rival. Medea sabe que la joven novia es menos inteligente que ella y que no va a recelar. Sabe, además, que es coqueta y que no va a poder resistirse a los regalos. Se da por añadidura el hecho de que Medea es una maga, que conoce los venenos más poderosos y va a impregnar de ellos sus obsequios. Oigámosla:

Si toma esos adornos y se los pone en el cuerpo, perecerá en forma horrible e igual todo el que toque a la muchacha: tales son los venenos que untaré a mis regalos. Pero aquí interrumpo mi relato: me echo a llorar ante la acción que he de hacer más tarde: daré muerte a mis hijos, no hay quien altere mi propósito. Y después de arruinar toda la casa de Jasón, saldré de este país, huyendo de mi crimen contra mis hijos muy queridos, tras osar una acción más que impía. No es soportable, amigas, ser ultrajado por los enemigos²².

Medea sabe que su acción es impía, y le duele hacer daño a sus hijos, pero aún así, pesa más en su ánimo el deseo de venganza por el ultraje que el dolor por la muerte de sus hijos. Manda llamar a Jasón e interpreta de nuevo su mejor papel de esposa arrepentida. Dice lo que Jasón quiere oír, que tiene razón, que su decisión es la correcta y que la ha convencido (palabras a las que un varón griego o de cualquier otro lugar o tiempo nunca puede resistirse). Jasón se permite adoptar un aire protector y asegurarle su amparo a los hijos.

Medea le comunica que va a hacerle los valiosos regalos a la novia para convencerla mejor, pese a que Jasón considera que tal cosa no es necesaria y que sería mejor guardarlos para ella misma. Por fin, envía Medea a los niños con los regalos, con unas palabras repletas de «ironía trágica», palabras que para Jasón tienen un sentido y para Medea y el público, otro:

22 Eurípides. *Medea* 787ss.

Ea, niños, entrad en esa rica casa y a la nueva esposa de vuestro padre, mi señora, suplicadle, pedidle que no seáis desterrados del país, llevándole este tesoro: pues es lo que más es preciso, que ella reciba los presentes en su mano.

Id cuanto antes: y ojalá retornéis cual mensajeros de buenas nuevas para vuestra madre, de aquello que ansía lograr, teniendo éxito²³.

Jasón entiende: 1) que los niños no van a ser desterrados del país, porque van a convencer con sus regalos a la princesa. 2) Que es preciso que ésta reciba los regalos en su mano para que se muestre más proclive a aceptar que se queden y 3) que las buenas nuevas que Medea espera oír es que, en efecto, la princesa acepta los regalos y que los niños se queden.

El público y Medea saben que lo que ella quiere decir es otra cosa: 1) que los niños no van a ser desterrados del país, porque van a morir en él; 2) que es preciso que la princesa reciba los regalos en su mano para que el terrible veneno haga su efecto y 3) que las buenas nuevas que Medea espera oír es que la princesa ha muerto entre horribles sufrimientos.

Eurípides sabe sin embargo que una asesina fría y sin entrañas no es del agrado del público. Los malvados de la tragedia no son como los malvados de los culebrones que son malos hasta tomando café, sino seres humanos con mayor complejidad psicológica. Así, el dramaturgo presenta en escena las vacilaciones de Medea, su ser de madre que se rebela contra el asesinato:

Oh hijos, hijos, para vosotros hay una ciudad y una morada en que, cuando me abandonéis con mi desdicha, viviréis por siempre lejos de vuestra madre: mientras que yo iré a otra tierra desterrada antes de haber tenido ayuda de vosotros y de veros felices, antes de prepararos el lecho y la mujer y la unión de la boda y levantar en alto las antorchas²⁴.

La morada en que los hijos van a vivir «por siempre» es la de Hades. Medea lamenta no que no va a poder estar presente en la boda de los hijos (aludida por la preparación del lecho y las antorchas), porque sus hijos no van a llegar a casarse.

23 Eurípides, *Medea* 969ss.

24 Eurípides, *Medea* 1021ss.

¡Ay, ay! ¿Por qué me contempláis, hijos, con vuestros ojos? ¿Por qué reís esa última sonrisa? ¡Ay! ¿qué he de hacer? Mi corazón se ha ido, mujeres, de que he visto la mirada brillante de mis hijos.

No soy capaz: adiós mis pensamientos de antes. Me llevaré mis hijos de esta tierra. ¿Por qué voy a afligir al padre de éstos con los males de ellos y conseguir yo misma dobles males? No al menos yo: adiós mis pensamientos.

¿Qué me sucede, sin embargo? ¿Quiero dar que reír dejando a mis enemigos sin castigo? Hay que osar esto. Es cosa de mi cobardía el que blandas razones vengan a mi mente²⁵.

Aún vacilará más Medea, pero su determinación terrible acabará venciendo. Poco después llegará el mensajero, el personaje que cuenta todas las escenas espantosas, para contarnos una escena que no desmerecería de cualquier película moderna de terror: cuenta que cuando llegan los niños a ver a la princesa ésta hace un gesto de desagrado y que Jasón la convence para que se avenga. Y que cuando ve los regalos se pone muy contenta, se los pone, se mira al espejo. Incluso Eurípides cuenta un detalle pintoresco, cómo la princesa se mira una y otra vez el talón que levanta para ver la caída del peplo. Pero de súbito la escena cambia, la princesa empieza a echar espuma por la boca y se desmaya. Cuando recobra el sentido, lo que ocurre es aún más espeluznante:

Doble infortunio hacia en ella presa: su diadema de oro en torno a la cabeza lanzaba un torrente asombroso de voraz fuego y su fino peplo, regalo de sus hijos, devoraba la blanca carne de la desdichada. Huye, incorporándose del trono, envuelta en llamas, agitando el cabello y la cabeza hacia aquí y hacia allá, queriendo desprenderse de la corona; pero el oro sostenía firmemente los engarces y el fuego, desde que sacudió su cabellera, relucía doblemente. Cae al suelo vencida por la desgracia, difícil de reconocer salvo para su padre; pues ni era ya visible la figura de sus ojos ni su rostro bello y la sangre corría desde la cabeza mezclada con el fuego y las carnes se desprendían de los huesos, como la lágrima del pino, por obra de los dientes invisibles del veneno, terrible espectáculo²⁶.

Nadie se atreve a tocar el cadáver, salvo su padre, Creonte, que muere también abrasado cuando su hija se agarra desesperadamente a él. La

25 Eurípides, *Medea* 1040ss.

26 Eurípides, *Medea* 1185ss.

secuencia de crímenes continúa y Medea da muerte a sus hijos (como es habitual, fuera de escena; sólo se oyen los gritos de los niños que ven que su madre va a matarlos). Jasón, que viene preocupado por ellos, no llega a salvarlos. Tampoco es capaz de entender lo sucedido, porque considera que también Medea tiene que haber sufrido por la muerte de sus hijos:

Jasón. También tú sufres y participas en mis males.

Medea. Puedes estar seguro; pero compensa mi dolor si no te ríes tú de mí.²⁷

La tragedia termina con la huida de Medea, que se refugia en Atenas, protegida por Egeo.

10.4. CONCLUSIONES

Hemos visto un primer grupo de mitos que se refieren a mujeres locas, que llegan al crimen obnubiladas por Dioniso, el dios de las fiestas del desorden, el desenfreno y la violencia. Su suerte se ha debido a su falta de inteligencia para darse cuenta de que estas fiestas son precisamente las mejores garantes del mantenimiento del orden. Para que el orden se mantenga es necesario un porcentaje de desorden, controlado, en el ámbito de la fiesta, para que los impulsos de locura, los deseos de destrucción que pueden anidar en el interior del ama de casa devota y perfecta puedan aflorar sin toda su virulencia, de manera controlada, como una válvula de escape que suelta un chorro de vapor para que la caldera no explote. Sin la válvula de escape, creían los griegos, el orden social estaría en profundo riesgo porque la mujer es un ser peligroso y, lo que es peor, imprevisible. Esa es la función de los ritos de Dioniso.

En cuanto a las mujeres que asesinan sin haber perdido la razón, son en Homero aún un dechado de maldad, la antítesis de la mujer perfecta, representada por ejemplo por Penélope. El poeta puede llegar incluso a la ocultación, a la disminución del papel de la mujer asesina, de forma que Clitemestra no sea la homicida, sino sólo un cómplice de Egisto o ni siquiera eso.

En la tragedia las mujeres asesinas adquieren una mayor complejidad y una mayor profundidad psicológica. Incluso algunas que, como Medea, no eran asesinas en la tradición, acaban por serlo. Pero al mismo tiempo presentan aspectos positivos.

27 Eurípides, *Medea* 1261s.

1. Las mujeres malas tienen siempre un motivo. Actúan guiadas por la pasión. Pasión de madre herida, Clitemestra; pasión de mujer enamorada y engañada, Medea. Ambas tienen razones porque han sido gravemente humilladas por sus maridos.

2. Sus actos, aun malvados, son inteligentes. Sobre todo se revelan maestras en utilizar sus armas de mujer, mostrarse sumisas y amables cuando van a descargar el golpe, para tomar a sus enemigos desprevenidos. Son armas, además, contra las que el hombre no tiene recursos.

3. En ningún caso son malvadas de una pieza, sino que manifiestan sentimientos humanos y nobleza, por grandes que sean sus crímenes.

4. Hay una evolución de Esquilo a Eurípides. Clitemestra recibe un castigo terrible, morir a manos de su hijo; un castigo que es sancionado también por la divinidad, pero en el caso de Medea ni siquiera es así. Medea escapa indemne. En cierto modo, triunfa.

5. Los poetas se sienten muy atraídos por las mujeres asesinas porque su propia misoginia adora encontrar paradigmas de maldad para justificar una opinión negativa de las mujeres en general. En la lejanía de los siglos y *mutatis mutandis* es un atractivo como el que sentirán los escritores del siglo XIX, en plena represión victoriana, por la *femme fatal* en cualquiera de sus variantes. La idea de la mujer como juguete de la pasión y altísima peligrosidad frente al mayor raciocinio y control unido a una gran ingenuidad de los hombres es explotada por los poetas griegos, de modo semejante a como los teóricos de la literatura de la *femme fatal* ven en esos mitos la contraposición entre el hombre como correlato de la civilización, y la mujer, de la naturaleza.

6. En todo caso, tanto en Homero como en la tragedia, las mujeres asesinas representan un prototipo. Un prototipo que no es para ser imitado, sino precisamente para todo lo contrario. La perversidad suma, como el heroísmo llevado a sus últimos extremos, son aspectos de nuestro propio ser. están dentro de nosotros y los reconocemos en los héroes trágicos de una manera excesiva, en uno u otro sentido, lejos de los comportamientos que nosotros, la gente común, los no héroes, debemos practicar. Los rasgos del prototipo de las mujeres asesinas (astucia, engaño, venganza, refinada maldad) son una contrafigura, una especie de negativo de lo que la sociedad de su tiempo entiende que deben ser los papeles de la mujer ideal (ingenuidad, sinceridad, aguante sin respuesta, bondad sin límites, abnegación). Pero ese lado oscuro, ese riesgo bajo las aguas mansas, será siempre un atractivo para los poetas mucho mayor que el de sus insípidos correlatos: la perfecta esposa y ama de casa.

III
ORPHICA

11.1. INTRODUCCIÓN

Entre los fragmentos conservados de la literatura atribuida a Orfeo ocupan un lugar significativo los referidos a los mitos sobre el nacimiento y muerte de Dioniso o, por mejor decir, de los nacimientos y muertes del dios. En efecto, hay que hablar de «nacimientos y muertes» en plural por dos motivos. Primero, porque en todas las versiones Dioniso nace más de una vez, y segundo, porque existe más de una versión sobre el tema. Aunque puede decirse que es éste el mito central de las creencias órficas, la información que tenemos sobre él es bastante problemática, no sólo porque es parcial y muy incompleta, sino además, porque es confusa y hasta contradictoria.

Presentaré una panorámica de estas versiones y una interpretación que ofrece algunos puntos de divergencia frente a la *comunis opinio* acerca de la versión órfica de la muerte de Dioniso. Veremos primero a grandes rasgos el marco general del mito —obtenido en general de fuentes bastante tardías— sin entrar en los puntos en que hay contradicciones. Con ello tendremos una especie de pauta para el análisis de los testimonios existentes, que nos permitirá, por un lado, seguir las huellas del mito en testimonios antiguos y, por otro, situar las posibles variantes.

Dioniso Zagreo es hijo de Zeus y de Perséfone. Los Titanes, divinidades primigenias, prototipo de la soberbia y la violencia, probablemente celosos del predicamento que había alcanzado Dioniso, pese a haber sido uno de los últimos dioses en nacer, deciden darle muerte y

devorarlo, para lo cual se embadurnan la cara de yeso (hay que destacar el hecho de que una de las palabras griegas para «yeso» es *titanos*, por lo que una de las motivaciones del relato puede haber sido un juego etimológico). Llevan su plan a término y matan al dios, lo desmiembran y lo cocinan.

Luego, de una forma u otra, el dios resucita y los Titanes reciben un ejemplar castigo al ser fulminados por Zeus, irritado.

También está claro que existían de antiguo unos ritos que reproducían los padecimientos del dios, sin duda con fines catárticos y que relacionaban el origen y destino de las almas de los seres humanos con la historia divina de la muerte y la resurrección de Dioniso.

Por otros testimonios, sabemos que el mito era un elemento central en la religión órfica, que explicaba el origen de los seres humanos a partir de las cenizas de los Titanes fulminados, pero, para no mezclar dos problemas distintos, dejaré para el capítulo siguiente la relación de la muerte de los Titanes con el origen de los seres humanos.

Los testimonios de que disponemos nos remiten, al menos, a tres versiones órficas de la muerte de Dioniso. La primera de ellas se aísla por su mayor antigüedad, las otras dos, porque presentan contradicciones entre sí.

1) La versión más antigua es la más problemática, porque las fuentes que aluden a ella son muy poco explícitas y hay que hacer un notable ejercicio filológico para restituir una imagen, aunque sea borrosa, de la forma que el mito tenía. Es una versión que remonta al menos al siglo V a.C.

2) La que mejor conocemos es la que se narraba en las *Rapsodias*, el poema órfico del que nos han llegado más fragmentos, una especie de *corpus* de poesía religiosa órfica en 24 cantos, que podemos datar en torno al siglo I a.C., aunque muchos de sus elementos proceden de poemas más antiguos, en algún caso del siglo VI a.C. La llamaremos «versión de las *Rapsodias*». Tendremos ocasión de modificar en algunos detalles la imagen que se tiene de ella.

3) Junto a esta versión podemos aislar otra, que era ya conocida en época helenística, y que se caracteriza por insistir en las similitudes que presenta el mito griego de Dioniso con el egipcio de Osiris. La llamaremos «versión de influjo egipcio».

11.2. LA VERSIÓN ANTIGUA

Tenemos sobre la versión antigua en primer lugar un texto de diversos lexicógrafos que nos transmiten una cita de Calímaco (IV-III a.C.) en que se habla de Dioniso Zagreo, como hijo de Zeus y de Perséfone.

Etymologicum genuinum B s. v. *Zagreus*: Dioniso entre los poetas. Pues se cree que Zeus se unió a Perséfone, de la cual nació el Dioniso cónico. Calímaco (fragmento 43.117 Pfeifer) dice: «tras haber dado a luz a su hijo Dioniso Zagreo».

En otra cita de Euforión (fragmento 86 de Cuenca) se alude claramente a los Titanes con la cara embadurnada de yeso, para engañar a Dioniso y darle muerte:

Y se blanquearon toda la cara a la manera de un cadáver.

Un escolio de Licofrón, *Alejandra* 208 vuelve a remitirnos a Calímaco y a Euforión como fuentes de un mito según el cual los Titanes desmembraron a Dioniso y lo cocinaron:

Los Titanes, tras haber desmembrado a Dioniso, se lo sirvieron a Apolo, su hermano, echándolo en una caldera y él la puso cerca del trípode¹, como cuentan Calímaco (fragmento 643 Pfeiffer) y Euforión (fragmento 13 de Cuenca), quien dice: «al fuego, en una caldera echaron al divino Baco».

Mucho más problemático es un texto de Platón (*Leyes* 701b), sobre el que volveré en el capítulo 12:

A continuación de esta libertad, podría venir la de no querer someterse a las autoridades y, como consecuencia de ésta, sustraerse a la servidumbre y a las admoniciones de un padre, de una madre y de personas de más edad, y ya cerca del final, pretender no estar sometidos a las leyes y en el final mismo, despreocuparse de los juramentos, las fidelidades y, en general, de los dioses, manifestando e imitando la llamada «antigua naturaleza titánica», llegados de nuevo a aquella misma condición y pasando una vida penosa sin librarse nunca de las desgracias.

Pese a algunos comentaristas recalcitrantes, la interpretación más plausible del texto es que con la enigmática expresión «naturaleza titá-

1 Se refiere al trípode de Delfos.

nica» Platón alude al mito que nos ocupa, lo que está en consonancia con una serie de alusiones platónicas al cuerpo como cárcel, a la expiación de la culpa original y otros temas similares. Apoya esta interpretación una referencia a Jenócrates, fragmento 219 Isnardi Parente²:

Según tales principios, no tendríamos dificultades en demostrar que «custodia» no es el bien, como dicen algunos... sino, como cree Jenócrates, es titánica y culmina en Dioniso.

Dado que Jenócrates es un discípulo de Platón, su testimonio apuntaría a que en la Academia el mito órfico de Dioniso y los Titanes era conocido e incluso objeto de interpretaciones dentro de la escuela.

Otra alusión al mito de los Titanes se debe a Pausanias (8.37.5), que cita como fuente a Onomácrita, al que los antiguos sitúan en plena época clásica, por lo que entendemos que se trata de una versión antigua:

Y Onomácrita, tras haber tomado de Homero (*Iliada* 14.279) el nombre de «Titanes» fundó los ritos de Dioniso y presentó a los Titanes como autores de los sufrimientos de Dioniso.

Hay aún otros datos indirectos que testimonian la antigüedad de este mito. Es el caso de un fragmento de Píndaro, que nos ha llegado en el marco de una cita platónica sobre la reencarnación de las almas (*Menón* 81b):

Pues he oído a varones y mujeres entendidos en asuntos divinos... Quienes lo dicen son los sacerdotes y sacerdotisas que consideran importante dar explicación de aquello en lo que se ocupan y son capaces de hacerlo. También lo dice Píndaro, como otros muchos poetas, los que son inspirados por los dioses... Afirman, en efecto que el alma del hombre es inmortal y que unas veces llega a un término - al que llaman morir - y otras de nuevo llega a ser, pero que no perece nunca; y que por eso es necesario pasar la vida con la mayor santidad posible. En efecto (cita Píndaro, fragmento 133 Maehler, un pasaje del que me ocuparé en el capítulo 12)

Resumiendo lo que sabemos de la versión antigua podemos reconstruir un relato relativamente coherente, aunque no con demasiados detalles:

Encontramos que ya hay menciones antiguas de Dioniso Zagreo, hijo de Zeus y Perséfone, esto es, del Dioniso órfico. También encontramos

2 Transmitida por Damascio *Comentario al Fedón* 1.2.

el motivo de los Titanes con la cara embadurnada de yeso, del desmembramiento y del cocimiento del dios.

En esta primera versión Apolo recupera sus restos, que se conservan guardados en una especie de caldera en Delfos. No estamos informados sobre la forma en que se produce la resurrección de Dioniso.

En todo caso, ya aparece ligado el tema de la muerte del dios a la suerte de las almas de los hombres, obligados por la culpa de sus ancestros, los Titanes, a reencarnar, sin que puedan «liberarse de las desgracias» (en palabras de Platón) hasta que no consigan apartarse de su naturaleza titánica.

Dejando la forma más antigua de este relato, en época posterior tenemos documentadas dos versiones distintas de la muerte y resurrección de Dioniso, que divergen en puntos sustanciales.

11.3. LA VERSIÓN DE LAS *RAPSODIAS*

La primera de estas versiones más recientes es la que se narraba en las *Rapsodias*. Veamos algunos de los testimonios significativos, para reconstruir luego a partir de ellos la secuencia de los hechos.

Higino, fábula 167: Liber, hijo de Júpiter y Prosérpina³ fue desmembrado por los Titanes. Su corazón, se lo dio Júpiter a Sémele molido en un bebedizo y al quedar ella embarazada por ello, Juno se disfracó de la nodriza de Sémele. Beroe y dijo: «hija, pídele a Júpiter que venga a ti como a Juno, para que sepas qué placer hay en yacer con un dios». Así que ella, instigada, se lo pidió a Júpiter y cayó herida por el rayo. Sacó él de su vientre a Liber y se lo dio a Niso para que lo criara, por lo que él es llamado Dioniso y se le apoda «el de dos madres».

Clemente de Alejandría, *Protréptico* 2.18.1: Zeus... le entrega a su hijo Apolo los miembros para que los entierre. Y él —pues no iba a desobedecer a Zeus— se lleva al Parnaso el cadáver desmembrado y lo entierra.

Proclo, *Comentario al Timeo* II 145.18: Pues bien, dice (*Orfeo*) que sólo la entidad intelectual y el número intelectual quedó a salvo por la acción de Atenea: «pues sólo dejaron el corazón inteligente»⁴.

3 Aparecen Liber, Júpiter y Prosérpina, en vez de Baco, Zeus y Perséfone, porque Higino es un autor latino y utiliza los nombres romanos de los dioses.

4 La frase entrecomillada es una cita literal del texto poético. Lo de «entidad intelectual» y «número intelectual» no es de la fuente original, sino de la interpretación del comentarista neoplatónico.

Proclo, *Himno 7.11ss.*: Tú (Palas) que salvaste el corazón no dividido del soberano, cuando en las cavidades del éter Baco fue un día desmembrado a manos de los Titanes, y se lo llevaste a tu padre, para que un nuevo Dioniso, obedeciendo a los indecibles designios de su padre, de acuerdo con un orden, resurgiera por obra de Sémele.

Julio Firmico Materno 6.4: Entonces, como el padre no podía soportar por más tiempo los tormentos de su ánimo lleno de duelo, y como ningún consuelo mitigaba el dolor de haber perdido a su hijo, hizo modelar en yeso su estatua y el escultor coloca el corazón del niño (por el que el crimen había sido revelado, gracias a la declaración de la hermana), en el lugar en el que se habían formado los contornos del pecho.

Juan Lido, *De los meses* 4.5: Y el cuarto Dioniso es el de Zeus y Sémele, con el que se inician en los misterios de Orfeo.

Luciano, *De la danza* 39: Y luego el desmembramiento de Yaco, el engaño de Hera, la fulminación de Sémele y los dos nacimientos de Dioniso.

Aristides, *Dioniso* 1: Dejémosles a Orfeo, a Museo y a los antiguos legisladores los himnos perfectos y los relatos acerca de Dioniso. Alabemos al dios al modo de un símbolo, con una voz mesurada, ya que no somos de los no iniciados ... Zeus se une a Sémele y queriendo ser él mismo padre y madre de Dioniso, envía a Sémele al Olimpo por medio del fuego y cosiéndose el feto al muslo lo lleva diez meses desde el principio, etc.

Proclo, *Comentario al Timeo* I 407.22: Y en absoluto Orfeo va por diferente camino (que Platón) ... En efecto, Hipta (que es el alma del mundo y es así llamada por el teólogo porque sus intelecciones tienen lugar por medio de movimientos muy rápidos⁵...), tras haber puesto sobre su cabeza una cesta en la que había enrollado una serpiente, acoge en ella a Dioniso, corazón del mundo... Y él se lanza hacia ella desde el muslo de Zeus (pues antes estaba hecho uno con Zeus) ... Dioniso, pues, se lanza hacia el Ida y hacia la Madre de los Dioses, de la que procede toda la cadena de almas. Por ello se dice que Hipta se une con Zeus que da a luz.

Podemos reconstruir la siguiente secuencia de los acontecimientos: cuando los Titanes han desmembrado al dios y lo han cocido, asado y devorado, Atenea salva su corazón aún palpitante (en griego 'palpitante'

5 Se relaciona el nombre etimológicamente con *hiptamai* «saltar», pero más adelante veremos que se ha propuesto que su nombre encubre el de una diosa de Asia Menor.

se dice *pallon*, de donde vendría el sobrenombre de la diosa, *Pallas*, una muestra entre tantas de la afición órfica a las etimologías) y se lo lleva a Zeus. Éste ordena recoger los restos del dios muerto, que son sepultados en el Parnaso, frente a la versión antigua, según la cual serían guardados en Delfos. Más tarde, interviene Sémele. En este punto me aparto de la interpretación generalmente admitida, según la cual Sémele no aparecía en la versión órfica. Por el contrario, creo que hay claros elementos de juicio para deducir dos cosas: una, que en las *Rapsodias* interviene Sémele en el sentido de que Dioniso comienza a gestarse en su seno, y dos, que tal gestación se produce después de que Dioniso haya sido devorado por los Titanes, probablemente al quedarse embarazada por la ingestión de una pócima en que se ha mezclado el corazón del dios. En los mitos antiguos los embarazos «digestivos» son harto frecuentes y hay múltiples ejemplos desde los mitos hititas a los griegos que coinciden en considerar el vientre como «casa común» de lo digestivo y de lo fértil⁶. Sémele no puede, sin embargo, llevar a término el embarazo, porque, por consejo de Hera, que, celosa, desea acabar con su rival, reclama a Zeus que acuda a ella en toda su majestad, por lo que queda fulminada cuando el dios cumple lo que se le había pedido. Para salvar la vida de su hijo nonato, Zeus debe completar el embarazo del dios en su muslo. Dioniso, pues, tiene dos madres (Perséfone, la primera, Sémele la segunda) y nace tres veces (la tercera, del muslo de Zeus).

West (*Orphic Poems*, Oxford 1983, 162s) cree que la intervención de Sémele que señalan algunas fuentes es un intento de armonizar la versión órfica en la que Dioniso es hijo de Perséfone, con la no órfica que dice que es hijo de Sémele. Prefiere entonces considerar como versión órfica la que transmite Fírmico Materno, según la cual el corazón del dios es introducido en una estatua de yeso que cobraría con ello vida. Frente a esta interpretación opongo los siguientes argumentos:

1. Todo parece indicar que la referencia a la estatua de yeso refleja una práctica cultual: el yeso está presente en el rito con diversas funciones, entre ellas, como disfraz de los Titanes.
2. La versión de Fírmico Materno es, toda ella, evemerista y «arreglada». Zeus es un rey, Dioniso, el príncipe heredero, Hera, una reina malvada, los Titanes, los guardias de corps, y así sucesivamente. No tiene nada de extraño que la imagen ritual del hombre de yeso» se haya con-

6 Véase el capítulo 16.

siderado más admisible que el embarazo cuasi mágico de Sémele para una versión «racionalizada» del mito.

3. Proclo es un grandísimo conocedor de la tradición de las *Rapsodias*, obra que cita decenas de veces, y a la que considera un texto fundamental, presunta fuente de toda la filosofía platónica y con un gran valor religioso. Resultaría extraño que, al escribir él mismo un himno a una diosa, se hubiera alejado de la versión órfica (a la que también él mismo se refiere, por ejemplo en los dos pasajes del comentario al *Timeo* que antes he citado). Es más verosímil considerar que Proclo sigue con fidelidad en su himno la versión de las *Rapsodias*.

4. Juan Lido dice expresamente que Dioniso, hijo de Sémele tiene que ver con las iniciaciones órficas (lo que quiere decir que aparece en el mito que se cuenta en ellas).

5. Dioniso tiene en diversas fuentes el título cultural de *Dimator*, «de dos madres» y habitualmente se dice de él que nace tres veces. Todo ello coincide a la perfección con la versión que he propuesto: su primera madre es Perséfone y la segunda, Sémele, pero el dios nace tres veces, porque aún es alumbrado por tercera vez del muslo de Zeus.

6. Luciano en el pasaje del *De la danza* nos presenta el argumento de la actuación de una especie de mimos en un orden que coincide de nuevo exactamente con el que he propuesto: primero el desmembramiento y el engaño de Hera (tema bien conocido en las fuentes órficas) y sólo luego, en el mismo lugar en que la sitúan las demás fuentes citadas, aparece Sémele.

7. Diodoro 1.23.2ss (en un pasaje muy largo para recogerlo entero) nos cuenta una curiosa versión evemerista: que Orfeo inventó la historia de Sémele para agradar a los tebanos. La hija de Cadmo se había quedado embarazada por obra de un desconocido y el bardo tracio, para salvar a la joven de la deshonra, inventó que el padre había sido Zeus. Aunque sea en una fuente que trata de negar la realidad del relato, de nuevo vemos a Sémele relacionada con un mito atribuido a Orfeo.

8. En el citado discurso a *Dioniso* de Elio Aristides la mención de Sémele aparece de nuevo en contexto órfico: el autor comienza por citar a Orfeo y a Museo como fuentes de los himnos y los relatos perfectos acerca de Dioniso. Insiste en el ambiente órfico, calificándose a sí mismo de «iniciado», lo que implica que el mito formaba parte de los misterios. Y luego, al comenzar su relato, habla de Sémele y del tema de la gestación en el muslo.

9. Pero el argumento que me parece más incontrovertible es que la historia continúa en las *Rapsodias* con la aparición de un nuevo personaje, Hipta, que recoge el niño del muslo de Zeus y se lo lleva en una cesta rodeada de una serpiente. Si Hipta, que muy probablemente no es otra que la diosa minorasiática Hebat, era con toda evidencia un personaje de las *Rapsodias*, ¿cómo se explica que recoja el niño del muslo de Zeus si no es porque antes ha ocurrido el episodio de Sémele que motiva que el niño tenga que terminar en el muslo del padre su gestación interrumpida? Tal gestación inconclusa no puede ser la primera, la de Perséfone, que es una diosa; el motivo sólo tiene sentido si se trata de una madre muerta antes de llevar a término el embarazo y, por ende, mortal.

En suma, en la reconstrucción que, sobre estas bases, propongo de la versión de las *Rapsodias*, Dioniso nace la primera vez de Zeus y de Perséfone. Los Titanes, movidos por los celos de Hera y por los suyos propios, matan a Dioniso y lo devoran. Palas salva su corazón y se lo lleva a Zeus. Sus miembros son sepultados, pero su corazón es ingerido por Sémele que queda así embarazada, para volver a la vida al dios. Pero como ésta es, a su vez, fulminada antes de que el niño llegue a término, Dioniso tiene un segundo nacimiento, que es prematuro. Entonces el niño es cosido al muslo de Zeus, donde termina su gestación y Dioniso nace, por tercera vez. Hipta se lo lleva y es entonces cuando se asocia al dios con la cesta y las serpientes, es decir, es en este tercer nacimiento cuando aparecen en el mito los elementos místicos característicos del culto dionisiaco.

Hasta aquí, la versión de las *Rapsodias*, que puede ser básicamente la antigua, aunque quizá con algunos aditamentos (quizá Hipta, tal vez incluso Sémele), y al menos una modificación: los restos de Dioniso son enterrados, en vez de guardarse en un caldero en Delfos.

II.4. LA VERSIÓN DE INFLUJO EGIPCIO

Lo que está claro es que en la que he llamado «Versión de influjo egipcio» sí se producen diferencias importantes con la de las *Rapsodias*, a partir del desmembramiento de Dioniso. Atenea no interviene en la acción, sino que es Rea-Deméter (en esta época ambas diosas se identifican prácticamente) la que recolecta los restos y de ellos renace el dios. No hay ya una gestación posterior. Conocemos esta versión por los siguientes textos:

Filodemo, *De la piedad* p. 16 Gomperz (Obbink, *Cronache Ercolanesi* 24, 1994, 132): (*Sobre el triple nacimiento de Dioniso*), el primero, el de su madre, el

segundo, el del muslo, el tercero cuando, tras haber sido desmembrado por los Titanes, volvió a la vida después de que Rea recogiera los pedazos. Euforión coincide con ellos en la *Mopsopia* (fragmento 53 de Cuenca). Y los órficos lo tratan en muchos sitios.

Filodemo, *De la piedad* p. 47 Gomperz (Henrichs, *Cronache Ercolanesi* 5, 1975, 35): Algunos dicen que Dioniso después de su desmembramiento a manos de los Titanes, tras haber reunido sus restos Rea y haberle curado de sus heridas, resucitó.

Diodoro 3.62.6: Pero como los mitógrafos han transmitido otro tercer nacimiento, según el cual dicen que el dios, nacido de Zeus y Deméter, fue desmembrado y cocido por los nacidos de la tierra (i.e. los Titanes), pero que nació de nuevo, tan joven como la primera vez, cuando sus miembros fueron reunidos por Deméter, también traducen a causas naturales estos relatos ... Concuerda con ello lo que se enseña en los poemas órficos y se presenta en los ritos iniciáticos acerca de los cuales no es lícito hablarles en detalle a los no iniciados.

Aunque Diodoro es un autor del I a.C., dado que sigue una fuente bastante más antigua que él (probablemente Hecateo de Abdera), su versión puede muy bien remontar a época helenística, quizá a la *Mopsopia* de Euforión.

La referencia, sólo de Filodemo, al nacimiento del muslo, puede explicarse de dos maneras: o bien Dioniso no es hijo de Perséfone en esta versión (y su madre sería Sémele o Tione), o bien el tema de la gestación en el muslo procedente de la otra versión se ha mezclado con ésta. En todo caso, si Sémele interviniera en esta versión, lo había en otro lugar del relato, antes del desmembramiento.

Un cuadro comparativo nos permite visualizar las diferencias entre la versión de las *Rapsodias* y la versión de influjo egipcio:

Versión de las <i>Rapsodias</i>	Versión de influjo egipcio
LOS TITANES DESMIEMBRAN A DIONISO	
Atenea se lleva el corazón del niño y se lo da a Zeus	No interviene Atenea
Su cuerpo es sepultado en Delfos/el Parnaso	Rea Deméter reúne sus pedazos
Sémele vuelve a gestar al dios, pero la gestación termina en el muslo de Zeus	No hay otra gestación posterior

Se ha dicho que la versión de influjo egipcio no es órfica. Pero está claro que, aunque no sea la misma versión que la recogida por las *Rapsodias*, también es órfica. Los órficos son cualquier cosa menos dogmáticos. Nos han llegado, atribuidos a Orfeo, fragmentos de una media docena de versiones de la *Teogonía*, himnos sobre los mismos dioses con relatos muy diversos e incluso divergentes, y obras de épocas muy dispares que contienen numerosas diferencias entre sí. No es extraño que el mito de Dioniso haya conocido, sin salir del ámbito órfico, más de una versión. Pero veamos los motivos por los que debemos sostener que la que he llamado «versión de influjo egipcio» es también órfica.

1. En el pasaje de Filodemo se nos dice expresamente que «los órficos tratan en muchos sitios» esta versión.

2. Diodoro explicita que la historia figuraba en un poema órfico, relacionado con rituales iniciáticos. Y es muy probable que la frase «acerca de los cuales no es lícito hablarles en detalle a los no iniciados» refleje una bien conocida fórmula, característica de los poemas órficos, porque iba al comienzo de varios de ellos, a modo de una especie de «marchamo» (*sphragis*); es el fragmento 1 Bernabé de «Orfeo»:

I hablaré a quienes es lícito, cerrar las puertas, profanos.

3. Es más que probable que la «versión de influjo egipcio» responda al intento de aproximar el mito de Dioniso al egipcio de Osiris. Como es sabido, Osiris era un dios egipcio, hermano de Set y esposo y hermano de Isis. Set, celoso de la grandeza de su hermano, lo descuartizó y sembró sus pedazos por el país. Isis pacientemente recobró los trozos y, una vez que hubo recompuesto el cuerpo de Osiris, ayudada por Neftis y Anubis, le devolvió la vida. Los griegos, desde la época de Hecateo (en Heródoto 2.144) habían observado las similitudes entre los dos mitos e incluso habían identificado a Dioniso con Osiris, hasta el punto de que, para explicar estas similitudes, surge una tradición, según la cual Orfeo, el gran profeta de los mitos dionisiacos, habría viajado a Egipto (por ejemplo, Diodoro 1.23.2, 69.4, 92.3, 96.2, 4.25). No debemos dar a tales noticias ningún crédito —empezando por la realidad básica de que Orfeo nunca existió y es un mero personaje del mito él mismo— pero reflejan con claridad la necesidad que había surgido de justificar las razones por las que las similitudes que se habían detectado entre el mito de Dioniso y el de Osiris (explicadas como influencias egipcias sobre el relato griego) podían haberse producido. Favorecen además estas tradiciones, por un lado, una moda que se extiende en Grecia tras la época

clásica, según la cual resultaba interesante atribuir a Egipto, por su gran antigüedad, aquello que quería rodearse de prestigio, con razón o sin ella, a menudo, sin ella, y por otro, en el Egipto helenizado de los Tolomeos se había extendido considerablemente el culto de Dioniso, el del auténtico Dioniso, favorecido por los nuevos monarcas, aprovechando las similitudes de sus mitos y rituales con los de Osiris, familiares a los egipcios. Incluso se produjeron también influjos en sentido contrario, de forma que el mito egipcio se vio alterado en algunos detalles a imitación del griego. Es el caso de Diodoro 1.25.6:

Descubrió también (Isis) el fármaco de la inmortalidad, por medio del cual no sólo resucitó y devolvió la vida a su hijo Horus, que había sido objeto de una conspiración por parte de los Titanes y fue encontrado muerto bajo el agua, sino que además lo hizo inmortal.

En este pasaje, Diodoro, aparte de atribuirle a Horus el mito de Osiris, introduce como culpable del desmembramiento del dios a los Titanes, en vez de a Set. Los Titanes son una tradición del todo ajena a Egipto y su presencia aquí evidencia una contaminación griega.

11.5. CONCLUSIÓN

Todo lo visto parece indicar que existía un mito relativamente antiguo en Grecia que relataba la muerte de Dioniso a manos de los Titanes. Un mito central en la religión órfica, en el que, como veremos (cap. 17), se basaban sus ideas acerca de la antropología.

La versión más antigua nos es mal conocida. Entra en fuerte contradicción con la religión oficial, olímpica, civil. Bastará un solo ejemplo, muy significativo: ser vegetariano, como los órficos eran, implicaba considerar el derramamiento de sangre como una abominación. Con ello una institución tan típica de la religión olímpica y civil como era el sacrificio, quedaba no sólo en entredicho, sino incluso clasificada entre los actos abominables y nefandos. Si tal contradicción, y hasta enfrentamiento, existía, no es extraño que apenas advirtamos los ecos de las creencias de los órficos en la literatura que podríamos llamar, de un modo un tanto simplista, «oficial» en época clásica, que los miraba como disidentes y potencialmente peligrosos, cuando no se limitaba a ignorarlos como una rareza *underground* carente de interés.

En algunos lugares de Grecia, el movimiento órfico logra abrirse paso e incluso alcanza cierto desarrollo y advertimos, por ejemplo, algunas huellas claras de su presencia en la Atenas del siglo IV, aunque sea a

través del tamiz de Platón. Por otra parte, en el Egipto helenizado de los Tolomeos, aprovechando la confluencia con el mito de Osiris, el mito dionisiaco y los ritos que van aparejados con él alcanzan cierto predicamento e incluso las similitudes ya existentes entre ambos mitos y ritos se acentúan con algunas modificaciones del argumento del mito dionisiaco, sobre todo en el final según el cual Rea recoge los trozos del dios y lo recompone. Es lo que llamamos «versión de influjo egipcio». Aparte de ésta, se desarrolló otra versión, la conocida como «de las *Rapsodias*», probablemente más fiel a la antigua, en la que es el corazón del dios, rescatado por Atenea el que permite que Dioniso vuelva a la vida, por intervención de Sémele, si bien el dios debe terminar su gestación en el muslo de Zeus para que luego Hipta lo críe entre serpientes y toda la imaginería cultural dionisiaca. Esta versión conocería junto a su andadura religiosa, un interesante desarrollo filosófico en el ámbito del Neoplatonismo, donde se convierte en esqueleto de un edificio conceptual complejo, en el que aquí, por razones obvias, no cabe ni siquiera intentar penetrar. No obstante, la otra versión, la de influjo egipcio, también alcanza cierto desarrollo en Grecia, seguramente al hilo de algunas modas que revalorizan lo egipcio como algo de especial prestigio.

Aun cuando no he hecho sino esbozar una cuestión compleja, creo que, dejando hablar a las fuentes, sin prejuicios, se puede avanzar un poco en la determinación de las diversas formas que el mito de la muerte y la resurrección de Dioniso alcanzó en el ámbito órfico.

12. LA TELA DE PENÉLOPE: ¿HUBO UN MITO ÓRFICO SOBRE DIONISO Y LOS TITANES?

12.1. UN MITO VARIAS VECES TEJIDO Y DESTTEJIDO

El título de «La tela de Penélope» que he dado a este análisis del mito órfico de Dioniso y los Titanes pretende ser una especie de metáfora de las alternativas de construcción y destrucción a que este mito se ha visto sometido por parte de los estudiosos a lo largo de la historia. Tras su construcción a partir de los textos por filólogos e historiadores de la religión del pasado siglo o principios de éste que comenzaron a interesarse por el orfismo, asistimos a su puesta en cuestión, en consonancia con una negación de la existencia del propio orfismo, por una serie de investigadores que va de Wilamowitz a Linforth y Moulinier o Dodds y a su reconstrucción, también en armonía con una recobrada creencia en la existencia del orfismo, en la mayoría de los estudios más recientes. Pero en 1992 Brisson (*Hommage à Jean Pépin*, Paris 481-499) socavó una de las bases de la reconstrucción del mito, en un análisis, ingenioso pero discutible, de un texto fundamental (Olimpiodoro, *Comentario al Fedón* 1.3-6). Y en 1999 Edmonds (*Classical Antiquity* 18, 35-73), volvió a destejer, esta vez del todo, el tejido de Penélope con una propuesta mucho más radical (p. 36):

el mito de Zagreo ... es lamentablemente una creación moderna ... Demostraré que este mito de Zagreo es ... una construcción moderna, dependiente de modelos cristianos, que reconstruye la evidencia fragmentaria en términos de una iglesia «órfica» unificada, una religión casi cris-

tiana con dogma basado en un mito central, específicamente salvación de un pecado original a través de la muerte y resurrección de un dios que sufre.

Incluso le da al mito una fecha de nacimiento (p. 66):

un único mito de antropogonía y pecado original, un mito que no se contó hasta 1879.

Como vemos, Edmonds se expresa en su trabajo en términos tajantes, como si se tratara de una cuestión obvia, que generaciones de estudiosos, salvo unos pocos clarividentes, han sido ciegos para advertir. Por ello me parece interesante volver a examinar los textos y aportar otros nuevos para tratar de ver si conviene mantener el cuadro mayoritariamente descrito por los estudiosos o rechazarlo.

12.2. EPISODIOS DEL MITO

Éstos son los datos pertinentes para la reconstrucción del mito que nos ocupa: Zeus tiene con su hija Perséfone un hijo: Dioniso al que algunas fuentes llaman Zagreo. Los Titanes, por envidia (y por instigación de Hera), engañan a Dioniso con diversos objetos, lo matan, lo desmiembran y lo devoran. Zeus fulmina a los Titanes. De los restos de los Titanes y del propio Dioniso proceden los hombres. Hay en ellos, pues, una naturaleza dual. Mientras Dioniso es reintegrado a su condición inicial, los hombres heredan y deben expiar el pecado de sus antepasados, los Titanes. Tal expiación se extiende a lo largo de varias vidas y exige cumplir una serie de condiciones para liberarse de tal mancha: rituales, tabúes, morales. Una vez cumplidas, el alma, divina, se reintegra a su comunidad con los dioses. Si no, prosigue su ciclo de males y reencarnaciones.

Se nos dice que tema era tratado en un *Relato sagrado* o en varios y era objeto de rituales, sobre todo los que se llaman *teletai*. Con frecuencia se atribuye a Orfeo la composición del *Relato sagrado* y la fundación de los rituales.

12.3. PROPUESTAS DE ESTE TRABAJO

Antes de adentrarme en el nuevo examen que propongo, advertiré lo que trataré de aportar:

a) Un nuevo examen de los textos pertinentes (algunos de ellos no tomados en consideración por Edmonds), que tenga, además, en cuenta los contextos.

b) El aprovechamiento para el estudio del mito de sus análisis e interpretaciones antiguas. Por más que es obvio que hay que distinguir con toda claridad el mito de sus exégesis antiguas, es obvio que cualquier interpretación debe partir de la existencia previa en el mito de algún rasgo que la fundamente. Aunque no aceptemos la interpretación que se nos brinda, podemos reconstruir, a partir de ella, el rasgo del mito que la condiciona.

c) La aceptación de un presupuesto inevitable: que todos los mitos de la antigüedad son tan sólo aludidos en los textos, dado que cada autor que los alude da por supuesto que su lector u oyente conoce el paradigma en que se integra la alusión que hace. Y es precisamente el carácter alusivo el que implica la necesaria existencia de un esquema general, que permite al autor no ser exhaustivo en su relato. Este esquema general no tiene por qué ser monolítico. Lo normal es, por el contrario, que el mito reconstruido presente facetas diversas que varían de una época a otra o de un autor a otro, incluso dentro de un mismo autor. La tarea del estudioso es reconstruir el paradigma (también, por supuesto, en lo que tiene de variable) a partir de las diferentes alusiones. De otro modo, debemos resignarnos a considerar que no existe ningún mito, y así, aplicando los métodos de Edmonds llegaríamos a conclusiones tan extrañas como que el mito de Edipo no existe hasta el siglo XIX.

d) Un cuidadoso análisis de las implicaciones, esto es, de la manera en que unos elementos del mito o del ritual implican necesariamente otros, así como lo contrario, en qué medida determinados rasgos son incompatibles entre sí y no pueden formar parte del mismo paradigma.

12.4. REFERENCIAS NEOPLATÓNICAS AL MITO DE DIONISO Y LOS TITANES

Comenzaré por el examen de los testimonios de los neoplatónicos, que nos permitirán ver el esquema que verosililmente presentaba la narración del mito de Dioniso en los poemas órficos. Más adelante intentaremos ir más atrás en el tiempo. El primero de los textos analizados debe ser, por supuesto, el que constituye el centro de la discordia, el criticado por Brisson y el que es objeto del mayor ataque por parte de Edmonds: Olimpiodoro, *Comentario al Fedón* I.3:

El argumento mítico es el siguiente. En Orfeo se enseña que hay cuatro reinados. El primero es el de Cielo, al que sucedió Crono, tras haber cortado los genitales de su padre; Zeus sucedió a Crono y reinó, una vez

que hubo precipitado a su padre en el Tártaro. Luego a Zeus le sucedió Dioniso; y se cuenta que, como consecuencia de una maquinación urdida por Hera, los Titanes, sus guardianes, desmembraron a Dioniso y devoraron su carne. Irritado contra ellos Zeus los fulminó con el rayo y del residuo de los vapores emitidos por ellos se produjo la materia de la que nacieron los hombres. Por eso está prohibido suicidarse ... porque nuestro cuerpo es de Dioniso, ya que somos de hecho una parte de él. si estamos conformados por el residuo de los Titanes que comieron su carne.

En su comentario al pasaje, Brisson concluye (p. 494):

En consecuencia, es necesario, parece, considerar esta nota de Olimpiodoro no como un testimonio sobre el tenor de un episodio apoyado por la teogonía órfica, sino como una interpretación «mística» de una operación alquímica, relacionada con un episodio de la teogonía órfica sobre el que no sabemos prácticamente nada, salvo que describía el origen del ser humano a partir de los Titanes que habían dado muerte a Dioniso y devorado sus carnes. (...)

el tercer elemento (sc. la herencia por el hombre de la bondad y la divinidad que confiere Dioniso, incorporado por los Titanes) no se encuentra más que en Olimpiodoro ... la idea según la cual el hombre descendería de los Titanes procede de antes y no tiene nada de típicamente órfica.

Edmonds se adhiere a la interpretación alquímica, e insiste (p. 40) en que:

ningún otro autor antiguo relaciona la muerte de Dioniso y la creación de la humanidad.

Tengo varios argumentos que oponer a estas conclusiones:

1. Toda la argumentación para defender el origen alquímico del pasaje de Olimpiodoro se basa en la traducción «sublimado» de griego *aithale* (lo que he traducido por «residuo»). Pero esta traducción es, por lo menos, discutible. Nada impide entender que *aithale* tiene en el texto de Olimpiodoro el sentido vulgar de «hollín, ceniza, o residuo» y no un sentido alquímico.

2. Hay una clara diferencia entre la presentación en prosa del testimonio de Orfeo y la interpretación de Olimpiodoro. La cita indirecta se introduce por «En Orfeo» y acaba por «de la que nacieron los hombres». Sólo después comienza la interpretación de Olimpiodoro. No hay ningún motivo serio para dudar de que también la última afirmación («y

del residuo de los vapores emitidos por ellos se produjo la materia de la que nacieron los hombres») sea tan fiel a la fuente como todas las demás, ya que no pertenece todavía a la interpretación del filósofo, sino aún al relato mítico del poema órfico que Olimpiodoro ha resumido.

3. Olimpiodoro no está aislado en su relato. Hay otros pasajes significativos a este respecto:

El primero es uno de Damascio (*Comentario al Fedón* 1.4 ss.). Dado que se trata de un pasaje muy largo, extraigo tan sólo las referencias que tienen todo el aspecto de proceder de la trama de las *Rapsodias* y que van siendo luego objeto de la interpretación alegórica. Considero como procedente de las *Rapsodias* las partes que aparecen en las preguntas a las que el propio autor da respuesta, o bien las referencias cuyo origen órfico está avalado por la cita de versos literales:

a) Dioniso se sienta en el trono de Zeus (1.4, cita literal del fr. 299 Bernabé).

b) Los Titanes conspiran contra Dioniso (1.5).

c) Son castigados (1.6).

d) Se señalan tres tipos de castigo: fulminaciones, cadenas, descensos a lo profundo (1.7).

e) Los hombres son creados de los fragmentos de los Titanes (1.8), concretamente, de sus cuerpos muertos.

f) En nosotros hay una parte titánica y otra dionisiaca (1.9). Aunque se trata sólo de interpretación de Damascio, ésta no sería posible si la fuente órfica no postulara de alguna forma la presencia de Dioniso en nosotros.

g) Como consecuencia estamos «bajo custodia» (que se atribuye al propio Dioniso, 1.10), de la que sólo este dios puede liberarnos (se cita un fragmento literal, «Orfeo», 350 Bernabé).

La secuencia que nos presenta Damascio: muerte de Dioniso, castigo de los Titanes, creación de los hombres y dualidad de su alma, custodia y metempsicosis, es la misma que nos ofrecía Olimpiodoro. Si conviene que nos detengamos en la referencia de Damascio a los tres tipos de castigo de los Titanes. El análisis de los textos que he llevado a cabo para la edición señala que el encadenamiento y el encierro forman parte de momentos anteriores de las *Rapsodias*, tras el descubrimiento de que los Uránidas son de carácter indomable (fragmento 178 Bernabé) y luego, tras la Titanomaquia (fragmento 234 Bernabé). En cambio, sólo hay fulminación tras el episodio de la muerte de Dioniso.

La relación entre la muerte de los Titanes y la creación de los hombres se encuentra también en dos textos del *Comentario a la República* de Proclo:

II 338.11ss. ¿No es verdad que Orfeo transmite claramente sus doctrinas cuando, tras el castigo mítico de los Titanes, expone la manera en que los vivientes de aquí abajo surgieron de los Titanes? Dice, lo primero, que las almas pasan de una vida en otra según determinadas revoluciones y que a menudo entran en cuerpos humanos, unas veces en uno, otras en otro.

II 74.26ss. El teólogo Orfeo transmitió la doctrina de tres razas humanas. La primera, la raza de oro, de la que dice que fue creada por Fanes; en segundo lugar, la raza de plata, de la que dice que sobre ella reinó el gran Crono; en tercer lugar, la raza Titánica, de la que dice que Zeus la hizo nacer a partir de los miembros de los Titanes.

Se afirma taxativamente en ambos textos que los hombres proceden de los Titanes. Y en el primero de ellos vuelve a aparecer la secuencia castigo de los Titanes-nacimiento de los hombres de sus cuerpos muertos (por tanto, no tras la Titanomaquia, tras la que son arrojados al Tártaro, sino tras el episodio de Dioniso) y la metempsicosis.

La presencia de una parte titánica y otra dionisiaca en nosotros se expresa también en otros textos de los neoplatónicos. Cito dos a título de ejemplo:

Damascio, *Comentario al Fedón* 1.165 Imita el ciclo místico y cósmico de las almas. Pues tras haber huido de la vida indivisa y propia de Dioniso, y tras haber fijado su existencia actual en el nivel de los Titanes y confinadas, se encuentran aherrojadas, bajo custodia, pero cuando se hayan sometido a su castigo y se hayan preocupado de sí mismas, una vez purificadas de las manchas titánicas y hayan recuperado su unidad, se tornan en bacos, esto es, recuperan la totalidad de acuerdo con el Dioniso que permanece arriba.

Proclo, *Comentario al Crátilo* 77.24 El intelecto que hay en nosotros es dionisiaco y realmente adorno de Dioniso, el que lo ofende también des troza su naturaleza indivisible de forma titánica.

12.5. EL TESTIMONIO DE PLUTARCO

En el curso de su argumentación sobre si se debe comer carne (*Sobre el consumo de carne* I 7 p. 996B), Plutarco se refiere a antecedentes antiguos:

No es malo quizá que se traigan a colación y se reciten los versos de Empédocles. Afirma alegóricamente que las almas, por pagar el castigo por el derramamiento de sangre, la devoración de carne y comerse unos a

otros, están atadas a cuerpos mortales. En realidad esta doctrina parece más antigua, pues los padecimientos del desmembramiento que el mito cuenta con respecto a Dioniso y acciones audaces llevadas a cabo contra él por los Titanes, que probaron su sangre y los castigos de éstos y las fulminaciones, todo eso es un mito que tiene un significado oculto con respecto a la serie de renacimientos. Y es que lo que hay en nosotros de irracional, desordenado y violento, de no divino sino demoníaco, los antiguos lo llamaron «Titanes», es decir «que son castigados y pagan condena».

Edmonds comienza por señalar (p. 45):

El relato de Plutarco relaciona el asesinato de Dioniso con el castigo de los Titanes, pero no incluye el elemento de antropogonía que podría haber sido usado para crear una relación de causa —efecto entre el asesinato de los Titanes y el castigo de la humanidad. (...) El significado oculto que tiene la historia es más bien que cita el mito como un *aition*, la causa de la reencarnación y el castigo de los hombres.

¿Qué es lo que posee en el texto, según Plutarco, un valor alegórico? Que él cree hallar en el relato de Empédocles una alusión al mito de los Titanes. Por eso habla de ellos a continuación. Luego nos da el significado de la palabra «Titanes»: «los que son castigados y expían sus faltas», evidentemente porque entiende que la etimología de Titanes se relaciona con el verbo *lino* «castigar». Lo que es una alusión oculta en el mito es que el propio nombre, Titanes, significa la parte del alma que debe ser castigada. O, en otros términos, lo que Plutarco ha descubierto oculto tras el texto es la relación lingüística de la palabra Titanes con la transmigración de las almas. El de Queronea no nos dice que el mito sea simbólico, sino que él hace una interpretación simbólica del mito. En el mito sería explícita la secuencia completa de los acontecimientos: los Titanes desmiembran a Dioniso, lo devoran y son fulminados, la culpa es heredada por las almas, que se ven aherrojadas a cuerpos humanos para expiar su delito en una expiación que se extiende de unos cuerpos a otros. Y que hay una parte malvada en las almas, frente a otra positiva. Y lo que no es titánico, es evidentemente Dionisiaco, como ya leíamos múltiples veces en los neoplatónicos.

12.6. LA REFERENCIA ARGUMENTAL DE LAS ARGONÁUTICAS ÓRFICAS

Encontramos otro testimonio muy importante en las *Argonáuticas órficas*. Su autor finge que la obra ha sido escrita por Orfeo y en consecuencia pre-

senta al principio una relación de los temas tratados antes por el mítico poeta. En un contexto que se refiere a las *Rapsodias*, leemos (versos 17-20):

Y la descendencia de la poderosa Brimó y las obras funestas de los Gigantes que un día destilaron de lo alto del cielo la triste semilla de la raza de la que viene la especie de los mortales que se suceden sobre la tierra infinita.

Según el editor de la obra, Vian, el hijo de Brimó es «evidentemente Baco», «las obras funestas de los Gigantes» es «el desmembramiento de Baco» y luego se menciona «la creación de la humanidad», afirmaciones todas ellas que me parecen evidentes, pero es difícil que el nacimiento de los Gigantes pueda situarse en este punto, entre el nacimiento de Dioniso y el nacimiento de los hombres. Además, no se habla del nacimiento de los Gigantes, sino de su destrucción. Se habla, pues, de la especie de los hombres, nacidos de las gotas vertidas por los Titanes, identificados con los Gigantes¹. Todo ello se cuenta tras haber hecho referencia al nacimiento de Dioniso y a las acciones de los Titanes y antes de la referencia que se hará al origen del hombre.

La destrucción de los Titanes da lugar a la caída de gotas producidas por ellos, que caen desde el cielo porque es en el cielo donde Zeus mata a los Titanes. Pero ¿gotas de qué? Para mí es evidente que se habla de gotas de sangre². Intentaré verificar esta hipótesis por medio del testimonio de otros textos.

12.7. REFERENCIAS A LA SANGRE DE LOS TITANES EN JULIANO, DIÓN CRISÓSTOMO, OPIANO Y EN UNA INSCRIPCIÓN DE PERINTO

El primer texto significativo es uno de Juliano (*Cartas* 89b 292):

... la revelación de los dioses que nos fue transmitida por los antiguos teúrgos, según la cual, cuando Zeus ordenaba el universo, gotas de sangre sagrada cayeron del cielo y dieron origen al género humano.

Ya Bidez, el editor del texto, señala «puede que estos antiguos teúrgos sean órficos», una impresión que se confirma porque Juliano uti-

1 También se postula el origen titánico de los seres humanos en un ambiente claramente órfico en el *Himno órfico* 37. Se les menciona como «antepasados de nuestros antepasados».

2 En Hesíodo, *Teogonía* 183. Apolodoro, *Biblioteca* 1.1.4. «Orfeo», fragmento 188 Bernabé se habla de gotas de sangre caídas del cielo en diversos combates teogónicos.

liza el verbo transmitir (*paradidomi*), característico para referirse a la transmisión de la revelación órfica. Se habla de que los hombres se originan de una sangre sagrada caída del cielo, pero no se nos dice de quién. La clave del arco, que permite reconstruir el paradigma común aparece en Dión Crisóstomo, *Discursos* 30.10:

Todos los hombres somos de la sangre de los Titanes, así que, como aquéllos son enemigos de los dioses y lucharon contra ellos, tampoco nosotros somos amigos suyos, sino que somos mortificados por ellos y nacemos para ser castigados, permaneciendo bajo custodia en la vida durante tanto tiempo como cada uno vive, y los que morimos tras haber sido ya suficientemente castigados, nos vemos liberados y escapamos. El lugar que llamamos mundo es una cárcel penosa y sofocante preparada por los dioses.

El pasaje no sólo es interesante porque nos muestra la relación de la teoría del origen titánico del ser humano con la «custodia», sino también con la idea del mundo como una cárcel, semejante a la expresada por Platón en el *Crátilo* 400c. Brisson 495 se refiere a este texto diciendo:

según Dión Crisóstomo los hombres habrían nacido de la sangre vertida por los Titanes *durante la guerra que sostuvieron contra los dioses* (la cursiva es mía).

opinión reiterada por Edmonds (56 n. 65):

La historia de Dión Crisóstomo sobre la creación de la humanidad de la sangre de los Titanes *vertida en su guerra contra los dioses* liga la creación del hombre a la historia de la Titanomaquia y su idea de castigo (la cursiva es mía).

Ambos autores infieren algo que Dión no dice: que la creación de la humanidad habría tenido lugar durante la Titanomaquia. Lo que nos dice Dión es que los hombres somos de la sangre de los Titanes, sin especificar cuándo se virtió y sólo después, cuando expresa la causa por la que los hombres somos castigados, explica que los Titanes son enemigos de los dioses e incluso lucharon contra ellos.

No parece probable que en la fuente en la que se inspira Dión los hombres aparecieran en una fase tan antigua de la cosmogonía como es la Titanomaquia. Recuértese, además, que el resultado de la Titanomaquia, tanto en Hesíodo como en las noticias sobre las *Rapsodias* es que los Titanes son aherrojados en el Tártaro. La fulminación, en cambio, sólo es el resultado de la acción titánica contra Dioniso.

Toda la fraseología resulta por otra parte muy característica del orfismo. Además de la frase crucial, «nacemos para pagar castigo», que indica que la especie humana, los hombres todos, deben pagar un castigo por algo anterior a ellos mismos, se mencionan la custodia, la prisión y la idea de liberación por la muerte. Así pues, o bien consideramos que Dión se está refiriendo al mismo mito órfico que nos resulta muy conocido por otras fuentes, o bien, llevados de la idea preconcebida de que no existe un mito órfico del origen de los hombres a partir de los Titanes, tenemos que crear otro mito paralelo de nacimiento de los hombres de la sangre de los Titanes, que sería igual que el órfico con herencia del mal, con la necesidad de expiarlo durante la vida, pero que no sería el órfico, ¿de dónde habría salido ese mito?

Añadamos aún otros dos testimonios. El primero procede de Opiano, *De la pesca* 5.4ss.:

... sino que alguien creó en verdad como una raza semejante a los felices a los hombres, pero inferiores en fuerza, sea la raza de Jápeto, el sabio Prometeo ... sea que hemos nacido de la divina sangre coagulada que fluyó de los Titanes.

El texto de Opiano refleja como alternativas dos versiones del nacimiento de los seres humanos, que sin duda circulaban en la época. Reconocemos en la primera el mito narrado en el *Protágoras* platónico. En la segunda volvemos a encontrar la referencia al origen de los hombres de la sangre de los Titanes. No hay motivo para negar que se trata de la misma tradición órfica conocida por Dión, Juliano y las *Argonáuticas órficas*.

El segundo, una inscripción de Perinto (Kaibel, *Epigrammata Graeca Supplementum* 1036a, omitida por Edmonds), que menciona un *archiboukolos* y un *archimista*, términos relacionados en muchas fuentes con el culto dionisiaco, lo que indica el ambiente claramente dionisiaco en que la inscripción se produjo. El texto comienza por un «oráculo de la Sibila» en los siguientes términos:

Cuando Baco, tras gritar *euai*, sea golpeado, entonces se mezclarán la sangre, el fuego y la ceniza.

Todo parece indicar que el oráculo se refería a la creación del hombre en el mito órfico, esto es, al momento en que se mezcla el fuego del rayo de Zeus, la sangre de Dioniso (o de los propios Titanes) y la parte titánica.

Recordemos, además, que hay un antecedente oriental interesantísimo de este mito. Los hombres nacen de barro mezclado con sangre de dioses rebeldes en mitos mesopotámicos como el *Atrahasis*.

Vemos, pues, cómo un grupo de textos coinciden en referirse a un mito en que se hablaba del desmembramiento de Dioniso por los Titanes, de la fulminación de éstos, de la creación de los hombres a partir de las cenizas y de la sangre de los Titanes caídos sobre la tierra y de la expiación. Podemos atribuir esa secuencia a las *Rapsodias* órficas. Es el poema comentado por los neoplatónicos, a cuyo argumento se refiere el autor de las *Argonáuticas órficas*, al que se remite el autor de los *Himnos órficos*, y probablemente el leído por Plutarco y los demás autores mencionados. Juliano lo atribuye a los antiguos teúrgos, Dión lo da como cosa sabida y Opiano lo presenta entre las versiones tradicionales, mientras que la inscripción de Perinto lo presenta en un contexto sin duda dionisiaco. En los pasajes de las *Argonáuticas órficas* se relaciona a Perséfone (Brimó) con el nacimiento de Dioniso y la muerte de éste, con la creación de los hombres. En el de Dión Crisóstomo se relaciona la sangre de los Titanes con el género humano, el castigo, la custodia, la cárcel y la liberación. En la inscripción de Perinto, la muerte de Baco, con la mezcla de sangre, fuego y ceniza. Sólo si proceden de un mismo paradigma mítico, todas estas coincidencias adquieren sentido.

Pero aún nos resta desarrollar un argumento que me parece fundamental: la relación del mito de Dioniso y los Titanes con las *teletai*³, un aspecto éste en el que Edmonds no ha insistido en absoluto, ya que ha tratado en todo momento el mito en una vertiente exclusivamente literaria, sin atender a su uso ritual y religioso.

12.8. EL MITO DE DIONISO Y LOS TITANES Y LAS *TELETAI*;

PAUSANIAS Y DIODORO

Varios textos relacionan el mito que nos ocupa con la realización de determinados ritos, denominados *teletai*, cuya instauración se relaciona habitualmente con Orfeo.

Comencemos por un texto de Pausanias (8.37.5), quien atribuye a Onomácrita la fundación de los ritos de Dioniso y una versión del mito de Dioniso y los Titanes. Se puede discutir hasta la saciedad la historicidad

3 La palabra se traduce normalmente por «iniciaciones», pero estos ritos no sólo eran iniciáticos, sino que se realizaban con personas ya iniciadas. Tenían en general que ver con la suerte del alma después de la muerte.

dad de Onomácrito, pero lo que es obvio es que Pausanias no puede atribuir la fundación de las *teletai* dionisiacas a una fecha tardía. Su testimonio se refiere al origen de unos ritos tradicionales en los que se recita un texto sagrado. Está claro que guarda memoria de que en una fecha antigua (¿por qué negar la tradicional del VI a.C.?) se fundaron unos ritos dionisiacos que se refieren al padecimiento de Dioniso a manos de los Titanes.

Coinciden con esta apreciación tres pasajes de Heródoto (2.61, 132, 170) en que el historiador se refiere a ritos de Osiris que no considera «santo» mencionar. Diversos autores coinciden en llamar la atención sobre el conspicuo silencio de Heródoto sobre el mito de Osiris, que en Egipto no era secreto ni formaba parte de misterios y creen que se explica si en la época del historiador se contaba en Grecia, en los misterios báquicos una historia muy similar (el desmembramiento de Dioniso), que no era lícito referir. Sería, por tanto, una *interpretatio Graeca* de costumbres rituales egipcias debida al historiador.

Por otra parte, también Heródoto 4.79 refiere la iniciación dionisiaca del rey Escilas en Olbia, y las laminillas de hueso de Olbia indican que el culto dionisiaco de esta ciudad era practicado por individuos que se daban a sí mismos el nombre de órficos y que creían en una separación tajante de cuerpo y alma y en un ciclo de vida-muerte-vida, en el que implicaban al propio dios.

Diodoro 5.75.4 y un escolio a Luciano 52.8, refieren la existencia de unas *teletai* en que se habla de Dioniso nacido de Zeus y Perséfone, despedazado por los Titanes. Y en una *lex sacra* de Esmirna de clarísimo contexto báquico, se prohíbe el consumo de huevos y de habas (que sabemos que también estaba prohibido en los ritos órficos) y luego, lamentablemente en un contexto oscuro, se habla de los Titanes y de los mistas (es decir, los iniciados en cultos místéricos).

Tenemos la suerte de que Clemente (*Protréptico* 2.17.2) nos presenta una descripción de una *telete* dionisiaca, cuyo texto es obra de Orfeo:

Los misterios de Dioniso son absolutamente inhumanos: era aún un niño y los Curetes lo rodeaban en una danza armada, cuando los Titanes se insinuaron por medio de un engaño con la ayuda de juguetes, lo desmembraron, cuando aún era un niño, como lo cuenta el poeta de esta *telete*, Orfeo el tracio:

Una piña, una peonza, muñecas articuladas,

hermosas manzanas de oro, traídas del jardín de las Hespérides
de voz clara.

De esta *telete* no es vano presentaros, para su condena, los vanos símbolos: una taba, una pelota, una peonza, manzanas, una rueda, un espejo, un copo de lana. Allí Atenea, por haber robado el corazón de Dioniso, fue llamada Palas a causa de los latidos del corazón⁴; los Titanes, que lo habían desmembrado, colocaron una marmita sobre un trébede y echaron en ella sus miembros. Tras haberlos cocido, los traspasaron con espetones y los pusieron junto a Hefesto⁵.

Pero poco después aparece Zeus ... golpea a los Titanes con el rayo y confía los miembros de su hijo a Apolo para que los seposite. Y él, cuidándose mucho de desobedecer a Zeus, los lleva al Parnaso donde entierra es cadáver desmembrado.

En estos misterios se representaría, pues, el nacimiento de Dioniso y la vigilancia de los Curetes, y cómo los Titanes engañaron a Dioniso (se especifican los objetos que sirvieron para embelesarlo), lo desmembraron, cocinaron y devoraron, la salvación del corazón por Palas Atenea y la fulminación de los Titanes. Clemente nos cita incluso algunos versos del texto órfico que se recitaría en el rito.

¿Qué sentido tiene un ritual como éste? Un texto del III a.C., el *Papiro de Gurob* nos ayuda mucho a comprenderlo porque coincide por completo con el texto de Clemente en una serie de detalles y añade algunos nuevos significativos. En el papiro se contiene el texto de una *telete* (dice expresamente en la línea 3 «por medio de la *telete*»). Se mencionan Brimó (Perséfone), Deméter-Rea (su madre, personaje del mismo drama sacro), Eubuleo-Ericepeo (Dioniso), Palas (salvadora del corazón del dios) y los Curetes que vigilan a Dioniso niño. La mención de Palas y, sobre todo, de los objetos utilizados por los Titanes para engañar a Dioniso indican que se representaría en la *telete* el desmembramiento de Dioniso por los Titanes. La implicación de los seres humanos en todo este drama sacro es evidente, no sólo porque se representan en la *telete*, sino porque se expresa explícitamente en el texto que se trata de expiar las penas de los antepasados y de pedirle a Brimó (Perséfone) la salvación.

4 En griego «palpar» se dice *pallo*, de ahí el juego etimológico con el nombre de Palas.

5 Es decir, los pusieron al fuego. Los asan tras haberlos cocido.

Completa el cuadro ritual que tratamos de reconstruir un pasaje de las *Rapsodias* («Orfeo», fragmento 350 Bernabé) que Damascio sitúa en la secuencia del castigo de los Titanes y creación del hombre. No tenemos motivos para dudar de esta situación, dado que Damascio tenía el poema ante sus ojos. Se habla de «por qué Dioniso es llamado *Liseus* «Liberador»:

Y los hombres hecatombres perfectas
ofrecerán en todas las estaciones del año,
y celebrarán los ritos, deseosos de la liberación de sus inicuos antepasados⁶.
Mas tú⁷, poseedor del poder sobre ellos, a los que quieras
librarás de sus terribles males y del eterno aguijón de la pasión.

En ese contexto, la liberación de faltas de los ancestros debe hacer referencia a la misma realidad nombrada en el *Papiro de Gurob*, en la lamina de Turios 4 y en un fragmento de Píndaro, del que hablaré a continuación. No olvidemos que en *Himno órfico a los Titanes* se les llama a los Titanes «antepasados de nuestros padres».

De nuevo, todo apunta a un paradigma en que todos los hechos casan: los Titanes son los antepasados de los hombres y sus culpas deben ser expiadas por éstos. El pago del castigo implica la liberación del ciclo de nacimientos. El drama sagrado es, pues, la expresión de lo que se debe saber para alcanzar la salvación. ¿Qué sentido tendría, si no, todo este conjunto de menciones en un ritual órfico de salvación si el mito no tuviera nada que ver con los hombres, si no hubiera implicación del destino del alma en estos rituales?

12.9. ANTIGÜEDAD DEL MITO TITÁNICO:

CALÍMACO, EUFORIÓN Y PÍNDARO

Pienso que ha quedado claro que el mito de Dioniso y los Titanes, en relación con el origen de los seres humanos, con la culpa antecedente, el ciclo de nacimientos y la liberación aparece completamente configurado en la época de las *Rapsodias* y en los primeros años del cristianismo. Pero ya el testimonio del *Papiro de Gurob* lleva la evidencia más atrás, a época helenística. Es también en esta época en la que se sitúan algunos testimonios interesantes, como la existencia de un Dioniso Zagreo hijo de Perséfone citado por Calímaco (fragmento 43.117 Pfeiffer), el verso de

6 Obviamente, los Titanes.

7 Se refiere a Dioniso.

Euforión referido al momento en que los titanes se pintan de blanco para engañar a Dioniso (fragmento 86 de Cuenca) o la mención del cocinamiento de Dioniso en Calímaco y Euforión (escolio de Licofrón *Alejandra* 208), todos ellos citados en el capítulo anterior (II.2).

Aún añadido un texto marginal, pero que tiene su importancia. Se trata de una *tabella defixionis* del s. III a.C. hallada en Lilibeo en la que se mencionan juntos Perséfone, los Titanes y los «muertos malditos».

Pero mucho más importante, por su antigüedad, es un pasaje de Platón, *Menón* 81b, que se refiere a una historia sobre el alma inmortal y su trasmigración, la metempsicosis, contada por «sacerdotes y sacerdotisas a quienes importa dar cuenta de su trabajo» (citado en el capítulo II). A continuación, Platón cita a Píndaro (fragmento 133 Maehler):

las almas de aquellos a quienes acepta la compensación por su antiguo pesar, las devuelve Perséfone al noveno año al sol de arriba; de ellas rebrotan nobles reyes, varones impetuosos por su fuerza y excelsos por su sabiduría. Y hasta el final de los tiempos son llamados por los hombres héroes inmaculados.

Hay unas almas que se liberan de la trasmigración (hablamos de trasmigración porque Platón cita el texto en ese contexto). Y es porque Perséfone les ha aceptado un pago como compensación por un «antiguo pesar». Evidentemente son los hombres los que pagan y Perséfone, receptora del pago, la que ha sufrido el «antiguo pesar». Cualquier otra interpretación es un atentado contra la sintaxis y el sentido común. No pueden ser los hombres los que pueden haberle producido un «antiguo pesar» a Perséfone, pues es impensable que Píndaro hablara de una diosa afligida por las malas acciones de los hombres.

Encontramos, pues, una teoría de la metempsicosis, citada en un contexto órfico por Platón, relacionada con una culpa antigua, que tiene que ver con Perséfone (que es la madre de Dioniso) y con la necesidad de mantener determinada actitud en la vida para liberarse de dicha culpa, y la compensación de unas almas, al cabo de un plazo, y la vuelta a nacer de otras. Un esquema del todo coherente con el órfico que estamos revisando. Otro testimonio apoya nuestra idea, una laminilla de Pelinna en que leemos (v. 2) «el propio Baco te liberó» referido a un iniciado que «acaba de morir y acaba de nacer, tres veces venturoso, en este día».

Además, es en el ámbito órfico donde hallamos la coincidencia de Dioniso y Perséfone. Así Proclo, *Comentario al Timeo* III 297.8 Diehl habla de «la vida feliz, tras haber andado errantes, que desean obtener los que

en Orfeo son iniciados en Dioniso y en Core (e. d. Perséfone)». Un esquema que nos presenta también la iconografía de los *pinakes* de Locros, cuadritos votivos de arcilla en que se representan imágenes relacionadas con el culto, especialmente uno en que aparecen juntos Perséfone y Dioniso.

12.10. REFERENCIAS AL MITO TITÁNICO EN PLATÓN

Pero entremos en un testimonio muy importante: Platón aborda en las *Leyes* (701b) el problema del exceso de libertad. En el curso de su razonamiento, expuesto en clímax, se refiere al extremo de la libertad mal usada:

A continuación de esta libertad, podría venir la de no querer someterse a las autoridades ... y ya cerca del final, pretender no estar sometidos a las leyes y en el final mismo, despreocuparse de los juramentos, las fidelidades y, en general, de los dioses, manifestando e imitando la llamada «antigua naturaleza titánica», llegados de nuevo a aquella misma condición y pasando una vida penosa sin librarse nunca de las desgracias.

Edmonds cree que en este pasaje no se identifica a la humanidad con su herencia titánica, sino sólo se compara su comportamiento con el comportamiento de los Titanes y que Platón se refiere simplemente a la historia de la rebelión de los Titanes contra Zeus, narrada por Hesíodo entre otras muchas fuentes (p. 342). Concluye que:

Platón no dice nada de la naturaleza titánica en el hombre, sino hace explícito que los hombres en su desafío de los dioses imitan la naturaleza titánica (p. 343).

Frente a este análisis debo hacer varias observaciones. La primera es que Platón no se está refiriendo a un comportamiento, sino a una naturaleza (*physis*). El problema podría plantearlo la palabra «imitan». Pero se explica muy bien si entendemos que la naturaleza humana no es sólo titánica, sino dual, mezcla de un elemento titánico y de un elemento dionisiaco. Las personas obedientes de la ley serían las que llevan a más su parte dionisiaca, mientras los seres que van degradándose, van acercándose cada vez más a la naturaleza titánica en estado puro, y así manifiestan una naturaleza titánica que está en ellos, pero con una intensidad que hace que se asemejen a los propios titanes, origen y paradigma de esta naturaleza. Me apoyo para interpretar el texto de este modo en otro texto de la misma obra (*Leyes* 854b):

Alguien podría decirle a aquel ... a quien un malvado deseo instiga ... a robar los templos, lo siguiente: ... No es humano ni divino el mal que te mueve ahora a marchar al despojo sacrílego, sino un acicate connatural a los hombres por antiguas injusticias impuras, que vaga funesto en torno de ellos y del que es necesario defenderse con todo ahinco.

En este pasaje hallamos el mismo paradigma que en el anterior, como vemos en el siguiente cuadro comparativo:

tema	701 b	854b
Existe en los hombres una tendencia a ser malvados con los dioses.	despreocuparse en general, de los dioses	un malvado deseo instiga a robar los templos
Una fuente externa, literaria o en boca de seguidores de una determinada forma de religión, la explica.	la llamada «antigua...	alguien podría decir
Se trata de algo connatural, anterior a la propia vida del hombre, que se remite a una antigua historia.	... naturaleza titánica»	un acicate connatural por antiguas injusticias impuras
Se debe luchar contra esa situación, que es mala. Si no, el hombre no puede librarse de ella.	sin librarse nunca de las desgracias	es necesario defenderse con todo ahinco

Aún añadiría algunas notas.

a) El uso de «la llamada» y «alguien podría decir» indica que Platón mantiene sus distancias con lo que dice, que no es algo de universal aceptación, sino doctrina de otros. Esta manera de hablar es típica del filósofo para referirse a los órficos.

b) La unión de «la llamada (*legomenen*) y «antigua» (*palaian*) suscita inmediatamente el eco del *palaioi logos*, forma típica de referirse a los textos órficos por parte de Platón.

c) La referencia platónica a «sin librarse nunca de las desgracias»

reproduce casi literalmente una expresión que conocemos como característica de los órficos, como vemos en Simplicio, *Comentario a las Categorías de Aristóteles* 377.12: «librarse del ciclo y tener un respiro en la desgracia» y en una de las laminillas de Turios 5 «sali volando del ciclo de profundo pesar».

d) La palabra griega para las «injusticias» (*adikemata*) se usa habitualmente para referirse a crímenes cometidos por la misma persona en una existencia anterior.

e) El «acicate» aparece referido a la herencia malvada del hombre en un texto órfico (Damascio, *Comentario al Fedón* 1.11), en el que «el acicate eterno» aparece unido a una referencia a la liberación de los males producto de antepasados sin ley.

f) El impulso titánico «no es ni humano ni divino». Una expresión que coincide en todo con la referencia plutarquea del *Sobre el consumo de carne* I 7 p. 996B «lo que hay en nosotros de irracional, desordenado y violento, de no divino sino demoníaco», siendo «demoníaco» un término característico para aquello que, no siendo humano, no es tampoco propiamente divino.

Este conjunto de coincidencias de ninguna manera puede ser fruto de la casualidad. Sólo se explican si se remiten a un mismo paradigma, que podemos reconstruir del siguiente modo:

Platón conoce una historia antigua, que él mismo no comparte del todo, pero que tiene seguidores en su época, según la cual el ser humano posee una naturaleza que es en parte Titánica, y que es como una pulsión a la violencia, la desobediencia y al desorden. Como naturaleza que es, es anterior a su nacimiento, y en efecto, procede de injusticias antiguas, cometidas por los Titanes.

Tal naturaleza sume al hombre en un cúmulo de males, de los que debe liberarse. Ello implica que hay en su naturaleza alguna otra parte que le permite luchar contra la primera y que le capacita para librarse de los males. El paradigma sólo encuentra una perfecta explicación en el ámbito de creencias órfico, como hemos visto, pero aún podemos analizar otros textos platónicos que nos permitirán completar el panorama.

En otro pasaje de Platón (*Fedón* 62b) se atribuye a «el relato que se cuenta en los círculos secretos» (una forma de referirse a la literatura que acompaña las iniciaciones místicas, *in primis* la órfica, como especifica el escolio al pasaje) la idea de que «los hombres estamos en una especie de custodia». Conservamos una mención indirecta de la interpretación del sentido de esta custodia, debida a un discípulo de la escuela, Jenócrates

(fr. 219 Isnardi Parente), como «no buena, sino Titánica y que culmina en Dioniso». Le mención es oscura, pero unida al resto de la argumentación, adquiere bastante sentido.

En un tercer pasaje (*Crátilo* 400c), Platón nos refleja una doctrina órfica según la cual el alma está aherrojada en prisión o como en una sepultura en el cuerpo. Y lo está porque debe pagar castigo. Obviamente no puede ser un castigo por lo cometido en vida, sino por algo cometido antes de estar encerrada en el cuerpo. La fraseología es de nuevo semejante (el alma paga castigo, se encuentra en prisión, etc.).

Tenemos las piezas de un puzle que casan entre sí, aunque sea de forma incompleta y algunos pretenden demostrar que no proceden de un puzle, sino que son realidades independientes. Sólo un *parti pris* previo puede llevar a negar lo evidente, pero es algo que ocurre a menudo en lo que se relaciona con el orfismo, como si hubiera una determinada voluntad de convertir al orfismo en algo mínimo, inconsistente, tardío, o, lo que es peor, inventado.

12.II. CONCLUSIONES

Es hora de resumir brevemente las argumentaciones que se han ido señalando a lo largo del capítulo.

El testimonio de una serie de pasajes literales de las *Rapsodias* y de las referencias de los Neoplatónicos y de otros autores coincide en mostrarnos que en este poema órfico que datamos hacia el s. I a.C. se narraba una historia que incluía la devoración de Dioniso por los Titanes, la fulminación de los rebeldes, el origen de los seres humanos a partir de sus restos, la situación del alma en prisión en el cuerpo y su transmigración a diversos cuerpos hasta lograr su liberación final por obra de un Dioniso restituido a su condición inicial. El testimonio de Olimpio-doro, libre de la acusación de que se trata de una interpretación alquímica, está apoyado por otros textos de los neoplatónicos que lo hacen más fiable.

Coincide plenamente con esta secuencia la referencia del autor de las *Argonáuticas órficas*, que pretende pasar por ser el propio Orfeo, y que nos cuenta que él trató en una obra anterior, que sólo puede ser las *Rapsodias*, el tema del nacimiento de Dioniso, su destrucción a manos de los Titanes y el nacimiento de los seres humanos. Un elemental principio de implicación nos lleva a que si el poeta de las *Rapsodias* traza una historia sagrada que va desde la configuración del mundo hasta la suerte de las almas, pasando por la historia central de la devoración de Dioniso, es

que pretende decirnos que toda la historia está relacionada; que de alguna manera la muerte de Dioniso a manos de los Titanes y la transmigración de las almas están entre sí en relación de causa a efecto. Si, además, vemos, por una parte, que los Titanes son llamados reiteradas veces antepasados de los hombres y, por otra, que los hombres pagan castigo por delitos de los que no son responsables, sino que se dice explícitamente que son de sus antepasados, ¿cómo podemos pensar otra cosa, sino que tales antepasados son los Titanes y que son ellos quienes han cometido el delito? Plutarco conoce el esquema, lo compara con el de Empédocles y le da una interpretación simbólica, a partir de un análisis etimológico del nombre de los Titanes. Otros autores coinciden en referirse a un mito en que se habla del origen de los seres humanos a partir de las cenizas de los Titanes. Dado que en el episodio de la Titanomaquia, en Hesíodo y en la versión órfica, los Titanes son aherrojados en el Tártaro, pero no fulminados, tenemos que hacer derivar estas referencias de la única fuente en que nos consta que se hablaba de la fulminación de los Titanes y del origen de los seres humanos a partir de la sangre de los Titanes fulminados, esto es, el mito órfico.

La impresión se acentúa porque el testimonio coincidente de Clemente de Alejandría y el *Papiro de Gurob* nos muestran que el tema de los Titanes y Dioniso se representaba en los dramas sacros que forman parte de las *teletai* órficas. Unas *teletai* que tienen expresamente que ver con la salvación.

La recitación de un mito del desmembramiento en las *teletai* sólo tiene sentido si los participantes en los ritos que entienden que el conocimiento de esta verdad contribuye a su salvación. Es un grave error trabajar sobre estos textos como si fueran sólo un fenómeno literario. El mito tiene algo que ver con los hombres, es el paradigma de una situación dada sobre la vida de los seres humanos que participan en el rito; ¿para qué iba a recitarse un mito en los misterios, si no tiene nada que ver con nosotros, si el destino de las almas humanas no está implicado en lo que se dice? En el ritual se habla de culpa de los antepasados, de liberación, incluso de conversión en dios del difunto. Todo ello no se explica si no es porque el drama sacro del asesinato de Dioniso y la fulminación de los Titanes es el mito motivador (*aition*) del castigo de la trasmigración y de la salvación que consiste en liberarse del ciclo. La inscripción de Perinto, referida claramente a un ambiente litúrgico dionisiaco, también se refiere al mito como una creencia básica. Constantemente se dice en las fuentes, ya desde Platón, que el alma se

encuentra aherrojada en el cuerpo porque debe expiar una culpa, y es obvio que esa culpa había sido contraída antes del nacimiento, porque se habla de que los seres humanos nacen para expiar el castigo, que les toca en tanto que pertenecientes a la especie humana. Es una inferencia evidente, no un prejuicio cristianizante ni un espejismo.

Vemos también testimonios anteriores a las *Rapsodias* en Píndaro, Heródoto, Platón, Calímaco y Euforión, que apuntan a la consistencia de ese mito (quizá no en todos sus detalles pero sí, desde luego, en sus elementos básicos) en fecha más temprana que su formulación en el poema órfico tardío. Y el esquema de las laminillas áureas sólo alcanza un significado coherente a la luz de este mismo paradigma.

Hay, además, una persistencia de símbolos, e incluso de vocabulario verdaderamente notable, que sólo se explica si todos los pasajes se remiten a un esquema común.

Todo ello nos lleva a concluir que el mito órfico de Dioniso y los Titanes no es una construcción del siglo XIX, sino que procede de la Grecia antigua, de sectores religiosos un tanto marginales y que por ello no encuentra una difusión tan amplia en las fuentes como la de otros mitos. Los diversos autores, como por otra parte ocurre siempre con los mitos, seleccionan unos elementos del paradigma, otros, otros, pero nunca añaden en la narración (no en la interpretación, que es otra cosa), elementos incompatibles con el esquema trazado. El esquema es tan coherente, que podemos reconstruirlo de un modo muy verosímil. Es, además, un esquema del todo consecuente a lo largo del tiempo. Responde, por tanto, a un movimiento religioso que tuvo una larga duración, una larga presencia. ¿Qué otro candidato de tan larga presencia podemos hallar que no sea el orfismo?

Sustituir esta coherencia por el intento de explicar hechos que son de la misma naturaleza como hechos aislados, que es resultado de otras causas, indeterminadas y no explicitadas, y que provienen de paradigmas religiosos de los que no hemos oído hablar nunca, es simplemente acientífico y un intento de explicar *obscura per obscuriora*.

13. ORFEO, EL MÚSICO TRANSGRESOR

13.1. UN MITO MUY ATRACTIVO

Uno de los mitos griegos que ha conocido una mayor difusión ha sido el de Orfeo. Su figura sirvió de inspiración a numerosos poetas griegos y latinos, pero trascendió el marco de la Antigüedad, de forma que la hallamos en muy diversas obras, pictóricas, escultóricas, poéticas, teatrales, musicales e incluso cinematográficas, hasta nuestros días. Es curioso, incluso, que, mientras otras figuras del mito no salieron de su condición de tales, Orfeo fue considerado por la antigüedad como creador de una extensa obra poética (la llamada poesía órfica) y como fundador de un movimiento religioso, al que denominamos orfismo, que creía en la reencarnación de las almas y en la posibilidad de salvarse mediante la práctica de una vida ascética y el cumplimiento de ciertos ritos. Fueron minoría los autores que pusieron en duda su existencia y la posibilidad de que fueran suyos los escritos que se le atribuían.

Se encuentra pues Orfeo en una curiosa «tierra de nadie» entre el mundo de los seres de carne y hueso y el de las puras creaciones míticas, situación esta que, si bien para nosotros puede resultar sorprendente, no lo era tanto para los griegos antiguos, para quienes los límites entre el mito y la realidad no estaban trazados con la misma nitidez con que hoy lo están.

13.2. VERSIONES LATINAS Y ALUSIONES GRIEGAS

Las versiones literarias más completas que nos han llegado del mito de Orfeo son de época imperial romana: una de Virgilio (*Geórgicas* 4.453-

525) y otra de Ovidio (*Metamorfosis* 10.1–11.84). Ambos nos ofrecen una especie de «canon» de su leyenda, que serviría de inspiración a toda la literatura posterior y que es, en líneas generales, el siguiente: Orfeo, un cantor tracio dotado de una habilidad musical tan prodigiosa que podía atraer con su música a animales, árboles e incluso rocas, pierde a su esposa Eurídice y, desesperado, viaja al Más Allá para recuperarla. Logra conmover con su canto a los monarcas infernales y éstos le conceden que se la lleve, si bien no debe volverse para mirarla hasta que no hubieran llegado de nuevo al mundo de los vivos. Orfeo no logra vencer sus deseos de volverse y pierde por ello de nuevo a Eurídice. Después, muere a manos de las ménades o de las mujeres tracias, pero tras su muerte, su lira y su cabeza, que aún continuaba cantando, llegan, a través del río Hebro y del mar, hasta Lesbos. Tanto Virgilio como Ovidio se desentienden, sin embargo, de un aspecto de la leyenda de Orfeo aludido por las fuentes más antiguas: su participación en el viaje de los Argonautas, acompañando al mítico Jasón.

Así pues, es la literatura latina la fuente de información primordial sobre nuestro personaje. En la literatura griega sólo contamos con alusiones aisladas, que presuponen en sus oyentes el conocimiento del conjunto, pero que nos dejan dudas sobre algunos aspectos concretos del mito en esta época más antigua.

13.3. UNA PATRIA, UNA ÉPOCA, UNA FAMILIA

La mayoría de las veces se decía de Orfeo que fue tracio, aunque una tradición bastante consistente lo relaciona con Macedonia. Ciertos poetas eruditos trataron de localizar de forma más concreta su patria y hablaron de ciudades determinadas, como Hemo, Ciconia o Dío. Y la mayoría de ellos coinciden en considerarlo muy antiguo, en algún caso, antepasado de Homero y de Hesíodo. Su participación en la expedición de los Argonautas lo situaba poco antes de la guerra de Troya, pero el contraste entre su datación antigua y la evidencia de que las obras que se le atribuían eran posteriores a las de Homero dio lugar a algunos «arreglos» en su biografía, incluso a postular más de un personaje con el mismo nombre.

En época micénica (fines del II milenio a.C.) contamos con dos representaciones figuradas que algunos autores consideran que pueden corresponder a Orfeo: una, en un fresco del salón del trono del palacio de Néstor en Pilo, en el que, de acuerdo con la reconstrucción del acuarelista Piet de Jong, vemos a un personaje que tañe una cítara de cinco

cuerdas, mientras una gran ave revolotea delante de él. Otra, en una píxida de La Canea (Cidonia), del siglo XIII a.C., en la que parece surgir de la tierra un personaje con una gran lira de siete cuerdas rodeado por pájaros y asociado a los símbolos sagrados del poder real, los cuernos de la consagración y la doble hacha. Si en efecto fueran de Orfeo, estas imágenes testimoniarían la existencia de su mito en época micénica, pero no podemos asegurar que sea así.

La primera vez en que hallamos a Orfeo representado con seguridad en una obra artística (ya que su figura va acompañada de una inscripción con su nombre) es una metopa del Tesoro de los Sicionios en Delfos, de 570 a.C., en la que podemos ver un personaje barbado acompañado de otro cantor más joven, a bordo de la nave Argo.

En la literatura, Orfeo no es mencionado por Homero ni por Hesíodo. La primera referencia se debe a Eumelo de Corinto (s. VIII/VII a.C.) y lo sitúa también en el marco de la leyenda argonáutica. Luego lo encontramos en un fragmento mínimo de Íbico de Regio, del siglo VI a.C. (PMG 306), limitado a las palabras «el renombrado Orfeo», lo que indica sólo que en época del poeta era ya Orfeo un personaje bien conocido, aunque no sabemos los motivos por los que lo era.

Según la mayoría de las fuentes, el padre de Orfeo es Eagro, un rey de Tracia. Pero otros lo hacen hijo del dios Apolo. Esta versión podría remontarse a Píndaro, quien, en medio de una relación de los argonautas y de su filiación, nos dice (*Pítica* 4.176s.):

Por parte de Apolo vino el tañedor de forminge, padre de los cantos,
el celeberrimo Orfeo.

La ambigua expresión «por parte de Apolo» era ya dudosa para los antiguos, quienes vacilaban entre interpretarla en el sentido de que Orfeo era hijo del dios, o simplemente considerar que el dios se mencionaba porque preside la actividad musical. Parece probable que Píndaro jugó de manera deliberada con la ambigüedad, para dar a entender que Orfeo era hijo de Apolo sin decirlo con claridad. En todo caso, también él, como Íbico, considera «celeberrimo» a Orfeo, pero ahora nos dice que su fama consiste en su habilidad para tañer la forminge y para cantar.

También ambiguo es un pasaje de Platón, en que habla de los «descendientes de dioses» para referirse a autores de teogonías como la atribuida a Orfeo. No sabemos si lo dice porque considera a Orfeo hijo de Apolo, o bien sólo porque su madre era una Musa. Tal musa es Calíope

en la mayoría de las fuentes, pero no en todas, ya que otras hablan de Polimnia, de Clío o de Menipe.

Algunas tradiciones le asignan también hermanos a Orfeo: Hime-neo, Yálemo, Lino y otros, personajes asociados al canto y a la poesía, e incluso algún hijo: Museo o Leó o Ritmonio. En todo caso se trata de tradiciones locales y poco extendidas.

13.4. UNA INMENSA HABILIDAD MUSICAL

Componente imprescindible de la leyenda de Orfeo es su habilidad musical que le permite conmover la naturaleza con su canto. Y así, Simónides, poeta a caballo entre los siglos VI y V a.C., nos ofrece ya una brillante descripción de los efectos de su arte (PMG 567):

... e innumerables
sobrevolaban las aves su cabeza,
y los peces, erguidos
del mar de lapislázuli saltaban
al son de su bello canto.

El escenario marino (que provoca la danza de los peces) sugiere el escenario de la expedición argonáutica.

Tal habilidad resultaba proverbial y por ello encontramos algunas alusiones en las tragedias. Egisto reprende al corifeo, que se ha atrevido a censurar el asesinato de Agamenón con las siguientes palabras (Esquilo, *Agamenón* 1629ss.):

Tienes una lengua opuesta a la de Orfeo,
porque él todo lo atraía gozosamente con su voz.

Y en un coro de las *Bacantes* de Eurípides (562ss.) leemos:

... en los recintos boscosos del Olimpo,
donde antaño Orfeo con su cítara
congregaba con su música a los árboles,
congregaba a las fieras montaraces.

El tema aparece a menudo en los poemas helenísticos de la *Antología Palatina*, por ejemplo en un epitafio de Orfeo compuesto por Antipatro de Sidón (7.8):

Ya nunca más, Orfeo, a las encinas embelesadas ni a las rocas
atraerás, ni a las manadas de fieras que siguen su propia ley.

Ya nunca más dormirás el fragor de los vientos ni el granizo
ni las ráfagas de nieve ni el retumbante mar.

Creo que estos ejemplos son suficientes para ejemplificar la insistencia de los autores antiguos en el poder de la música de Orfeo para conmover a toda la naturaleza. Esta cualidad parece ser el elemento más antiguo de la leyenda del poeta. Tan antiguo, que, como hemos visto, podría remontar a la época micénica.

13.5. ARGONAUTA

La leyenda del viaje de Jasón en la nave Argo para ir a buscar el Vello-cino de oro es un tema antiquísimo en la literatura griega; algunos de sus episodios son aludidos por Homero y muchos creen que sirvió de modelo para ciertos pasajes de la *Odisea*. También Hesíodo incorpora en su *Teogonía* alguna referencia al mito y la expedición fue tratada con mayor detenimiento en poemas épicos arcaicos como las *Corintíacas* de Eumelo o las *Naupactias*. Orfeo aunque destaca entre los diversos héroes que, a modo de «auxiliares especializados», acompañan al jefe de la expedición, no es su protagonista, un papel que le corresponde a Jasón. Probablemente es por eso por lo que no es mencionado en las concisas referencias homéricas ni en las hesiódicas.

Sin embargo, es en el ámbito de la leyenda de los Argonautas donde Orfeo aparece documentado en época más antigua. Favorino nos dice que fue el vencedor en la prueba de la lira, en los Juegos Ístmicos fundados por los marineros de la Argo y parece haber usado como fuente a Eumelo (s. VIII-VII a.C.). Más de un siglo más tarde, Simónides, además del hermoso pasaje a que antes me he referido en que la música de Orfeo hace danzar a pájaros y peces en el agua azulada, parece referirse también al poeta tracio y al poder de su canto en otro pasaje que procede con toda probabilidad del mismo poema (PMG 595):

ni tan siquiera un soplo de viento capaz de mover una hoja
se levantó entonces, soplo que habría estorbado
al esparcirse que el canto dulce como la miel
se ajustara a los oídos de los mortales,

Ya vimos que también Píndaro lo cita en un contexto argonáutico. Y en un ditirambo muy fragmentario de Baquilides dedicado a Orfeo (*Dithyr. Fr.* **29 Maehl. d 6s.) sus habilidades musicales parecen afectar a los árboles y a «la brillante ola marina», lo que vuelve a sugerir un viaje por

mar. También provisto del mismo instrumento y en contexto argonáutico nos aparece en la *Hipsípila* de Eurípides (fragmento 752g Kannicht).

Pero es en las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio donde Orfeo aparece con un papel más definido, quizá el más relevante, entre los demás participantes en la expedición, a excepción, naturalmente, de los protagonistas de la obra, Jasón y Medea. Las funciones que asume en muchos de los episodios en que aparece son las propias de un cantor maravilloso. Y así lo hallamos como cómitre, que marca con su lira la cadencia de los remeros de la nave, pero, frente a la agotadora cadencia del auténtico cómitre, su música tiene un valor lenitivo, mágico, que consigue que los marineros remen sin esfuerzo. El carácter tranquilizador de su música sirve también para apaciguar las rencillas surgidas entre los propios navegantes con un poema cosmogónico-teogónico, para que el recuerdo de la instauración del orden en el mundo sirva como factor de restablecimiento del orden entre los hombres.

Destaca sobre todas las demás su capacidad para combatir uno de los mayores peligros del viaje: las Sirenas, cantoras del Más Allá que causan la perdición de los marinos embelesándolos con su canto letal; Orfeo consigue vencerlas en su propio terreno y embelesarlas para destruirlas.

El tema aparece también en la iconografía antigua. Probablemente es Orfeo al personaje que canta acompañado de una lira ante sirenas en un lécito ático de figuras negras conservado en Heidelberg (ca. 580-570 a.C.) y el citarista representado junto a dos sirenas en un hermoso grupo de terracota de gran tamaño, quizá de origen tarentino (c. 310 a.C.), conservado en el J. Paul Getty Museum de Malibu.

Por su parte, Diodoro (4.40-66), que depende de fuentes más racionalistas, presenta una imagen menos maravillosa del bardo. Su poder no es sobrehumano, sino que se debe a que había sido iniciado en Samotracia (4.43.1), y sólo su piedad explica que pueda convencer a los dioses, bien para calmar una tormenta (4.43), bien para atraerse el favor del dios del mar Glauco (4.48.5-7).

Ya en época ya muy tardía, un poeta desconocido, que pretende dar notoriedad a su poema haciéndolo circular como obra del propio Orfeo, narra la expedición en primera persona. Si no el protagonismo en la acción, Orfeo tiene al menos un protagonismo literario, al convertirse en presunto autor de la obra, a la que llamamos convencionalmente *Argonáuticas órficas*.

13.6. INTENTO DE RESCATE DE UNA ESPOSA DIFUNTA

El episodio central en las versiones latinas del mito de Orfeo y el que ha tocado más profundamente la sensibilidad de los poetas y músicos que han tratado el tema más adelante es la muerte temprana de su esposa y el intento de Orfeo de rescatarla, por amor, de los infiernos.

Las coincidencias que presentan la versión de Ovidio y la de Virgilio en el desarrollo argumental de la muerte de Eurídice y del viaje el Más Allá de Orfeo se suele atribuir a que ambos poetas se han basado en una fuente helenística común. Un estudioso inglés, Bowra (*Classical Quarterly* 46, 1952, 113-126) llegó a la conclusión de que en ella se desarrollaba por primera vez el tema del final desgraciado frente a versiones más antiguas en que el rescate habría terminado con éxito. En realidad no hay un solo testimonio concluyente para aceptar esta idea. No lo es el pasaje de la *Alceste* de Eurípides (357-362) en que Admeto, llega al colmo del cinismo, después de haber aceptado que su esposa Alceste muera en su lugar, cuando dice:

Si poseyera la lengua y el canto de Orfeo,
de suerte que a la hija de Deméter o a su esposo
pudiera conmover con mis himnos y arrebatarte del Hades,
bajaría, y ni el can de Plutón
ni Caronte, que al remo acompaña a las almas
podrían detenerme, hasta que tornara tu vida a la luz.

Las palabras de Admeto no presuponen que en su época el mito «acababa bien», sino sólo se refieren la capacidad de Orfeo para conmover a Hades y a Perséfone. Por su parte, Platón (*Banquete* 179d), aunque presenta una versión bastante particular del mito, le da también un final fallido.

Pero a Orfeo, el hijo de Eagro, lo despacharon, fracasado, del Hades, tras haberle mostrado una imagen de su mujer, en cuya busca había ido, pero sin entregársela, porque les parecía, como citaredo que era, un hombre débil y que no se había atrevido a morir por amor como Alceste, sino que se las había ingeniado para entrar vivo en el Hades. Precisamente por ese motivo le hicieron pagar castigo y provocaron que alcanzara la muerte a manos de mujeres.

Platón compara a Orfeo con Alceste, probablemente porque se ha inspirado en el pasaje de Eurípides, si bien traslada la contraposición de Eurípides entre la valiente Alceste y el cobarde Admeto a otra entre

Alcestris y el propio Orfeo, al que convierte en modelo de una cobardía de poeta que no ha sido capaz de morir por amor. Además Platón llega más lejos al afirmar que los dioses lo castigan, sustituyendo a su amada por una imagen engañosa. La razón es que, para el filósofo, el canto poético personificado por Orfeo es engañoso y no tiene que ver con lo real, con el verdadero saber de la filosofía. Orfeo puede encantar a los dioses, pero su amor es tan ilusorio como su canto y por eso los dioses le pagan con la misma moneda y sólo le ofrecen una apariencia. Con ello, Platón reelabora la leyenda para encuadrarla en sus propios esquemas de pensamiento. Tras el menosprecio por el arte del citaredo que muestran los dioses asoma el del propio filósofo.

Con todo, el testimonio más definitivo para sostener que lo antiguo era el fracaso es un relieve de mármol ático, una extraordinaria obra del clasicismo, del círculo de Fidias, datada hacia 420-410 a. C., de la que nos han llegado varias copias romanas, una de las cuales se conserva en el Museo Nazionale de Nápoles. En ella están representados Hermes, Eurídice y Orfeo. Orfeo aparece a la derecha, vestido como un caminante con capa y quitón corto, pero con un su característico gorro y unas polainas de piel que lo identifican como un tracio. Lleva su lira, el instrumento con el que ejerce su poder mágico, en el brazo izquierdo, lánguidamente caído, ya que no le es ahora de ninguna utilidad. Parece que acaba de volverse para apartar el velo del rostro de Eurídice y comprobar que era ella quien le seguía: aún sostiene la punta entre sus dedos. Su cara y la inclinación de su cabeza expresan su profundo abatimiento. Eurídice, tras él, pone su mano izquierda sobre el hombro de Orfeo, como si quisiera consolarlo. Su pie izquierdo se dirige hacia nuestra derecha, pero el derecho gira, como si estuviese a punto de dirigirse hacia atrás (hacia nuestra izquierda), a donde parece que Hermes quiere conducirla. Hermes, el dios que lleva las almas al otro mundo, tira de la mano derecha de Eurídice, como para llevarla hacia la izquierda de la composición, el mundo de los muertos. Orfeo, que se dirigía en dirección a la derecha, el mundo de los vivos, se ha vuelto para desvelar a Eurídice, y Hermes reacciona para seguir las instrucciones de los soberanos del Allende y llevarse a Eurídice de nuevo hacia el mundo de los muertos. Un instante más adelante van a volver a separarse. Ese magnífico instante, el último, ha sido atrapado por el artista con la máxima intensidad.

En consecuencia, parece más verosímil la idea de que este episodio del mito tenía desde las primeras atestiguaciones el mismo sentido, el

rescate fallido. Lo confirma el hecho de que todas las fuentes se interesan más por el propio hecho de que Orfeo desciende al Hades y logra convencer con su arte a los dioses infernales que en el final de la historia. Y también que en ningún autor ni imagen encontramos a Orfeo viviendo feliz con Eurídice recuperada del Hades.

Pero más allá del episodio amoroso, el viaje de Orfeo se integra en un marco más amplio de viajes al Más Allá. En la tipología de este tipo de viajes encontramos que se puede bajar a los infiernos por diversos motivos:

En primer lugar, puede emprenderse el viaje para cumplir un encargo heroico, como la búsqueda de Cérbero que se le impone a Heracles en uno de sus trabajos.

En segundo lugar, puede hacerse para adquirir conocimiento, ya que el Más Allá está situado fuera del tiempo y por ello es ajeno a la necesidad de que las cosas sucedan unas antes y otras después, de forma que allí pueden conocerse todas las cosas porque no existen ni pasado ni presente ni futuro; por ello Odiseo es enviado a entrevistarse con las almas de los muertos y por ello Virgilio lleva a Eneas a un viaje infernal, para conocer el futuro y ligar de este modo la saga del pasado con su propio presente, que es futuro para Eneas: la gloria de Roma. También Parménides en el proemio de su poema se pone en camino hacia un lugar que, si no es el Más Allá, se le parece mucho, donde adquirirá un conocimiento superior, una visión ajena al tiempo y al espacio, la visión del Ser Absoluto.

El descenso puede ser, por otra parte, una muestra de atrevimiento que se hará acreedora de un castigo, como ocurre con Pirítoo, que osa pretender a la diosa Perséfone, ayudado por Teseo.

Hay una clara línea divisoria entre los personajes que descienden al Hades por indicación de una divinidad, lo que convierte su empresa en legítima (Heracles, Odiseo, Eneas), y quienes lo hacen por decisión propia, y por tanto de un modo ilícito (Pirítoo). En los mitos que conocemos, quienes lo hacen de modo lícito y con la ayuda divina pueden volver y consiguen su propósito, mientras que quien lo hace de modo ilícito fracasa y se ve obligado a quedarse en el inframundo.

El caso del viaje de Orfeo es atípico, ya que no obedece a un encargo heroico, como el de Heracles, ni al deseo de adquirir conocimiento, pero tampoco es tan insensato como el de Pirítoo, que pretende desposar a la propia Perséfone, aunque comparte en cierto modo con él su carácter transgresor. Su viaje es ilícito, porque no ha sido inducido por

ninguna divinidad y obedece a un interés personal. Su propósito, rescatar a su esposa mortal, es transgresor del orden de las cosas, ya que perturba el mundo de ultratumba y supone una amenaza para él, en la medida en que trata de borrar las lindes entre la vida y la muerte. Por ello no puede triunfar.

Y sin embargo, el resultado de su viaje es, como veremos, doblemente paradójico. La primera paradoja es que Orfeo consigue legitimarlo en cierto modo, al persuadir con su canto a Hades y a Perséfone, que incluso le conceden lo que deseaba. Así pues, al menos por un tiempo, su poder de contravenir la naturaleza es sancionado por los dioses *a posteriori*. En todo caso, desde la perspectiva griega, el sometimiento de la voluntad de los dioses infernales a un mortal no puede ser definitivo: en la intención del relato mítico late la prevención, propia de todo mito, frente a cualquier ruptura del orden natural y por ello Orfeo, con su poder que supera los límites humanos, parece destinado al fracaso y a una muerte ejemplar. Ese es probablemente el motivo de que el rescate de Eurídice se vea condicionado —como en muchos cuentos populares— al cumplimiento de una condición, en este caso, no volverse a mirar hasta haber salido al mundo de los vivos. Orfeo la incumple y vuelve a perder a Eurídice. Puede volver al mundo de los vivos, aunque solo.

La segunda paradoja es que el mayor logro del viaje de Orfeo no estaba previsto en su intención: adquirir un conocimiento profundo de la suerte de las almas en el otro mundo. Un determinado grupo religioso, el de los llamados órficos, que propone una doctrina nueva sobre la suerte de las almas tras la muerte, vio en Orfeo el candidato ideal para poner en su boca sus ideas sobre la cuestión, apelando a su prestigio como testigo privilegiado, al tiempo que cantor y poeta, de modo que no sólo había visto lo que sucede en el Allende, sino que era capaz de contar lo que había visto. Así que Orfeo, que viaja al Más Allá con un propósito, no lo logra, pero consigue un fin imprevisto, que es el de adquirir un conocimiento sobre las verdades del Allende que revela a los hombres, convirtiéndose así en mediador entre ellos y los dioses y en la voz que dicta a los mortales cuál debe ser su comportamiento para alcanzar una vida privilegiada en el Más Allá.

13.7. NUEVAS Y VARIADAS HABILIDADES

A lo largo del tiempo se fueron incorporando al conjunto de rasgos míticos de Orfeo diversos aspectos nuevos. Por una parte, una abundante producción literaria, concretamente poemas que al principio sólo

se referían a lo que se supone había conocido en el Más Allá, el origen del mundo y el destino de los seres humanos, pero luego va ampliándose a toda clase de saberes, ya que los distintos autores preferían atribuirle sus propias obras para que se difundieran gracias al prestigio del bardo tracio. Incluso se le incluye en algunas de las múltiples listas de los Siete Sabios o se le consideró filósofo. En otro sentido, sus capacidades lo hacen asemejarse a un mago y ello permite que se le atribuyan encantamientos diversos. Asimismo se le consideró autor de innovaciones en los instrumentos musicales, inventor de la lira, de la música misma, del hexámetro o del alfabeto.

13.8. PRODIGIOS EN TORNO A SU MUERTE

Los autores describen de variadas maneras la muerte de Orfeo: para unos, murió desmembrado, bien por tracias, bien por ménades, o fulminado por un rayo, incluso algunos cuentan que se quitó la vida por el dolor que sintió por la muerte de su esposa. La iconografía refleja el tema de Orfeo atacado por mujeres a punto de acabar con él. También se cuentan ciertos prodigios producidos tras su muerte, sobre todo el viaje de su cabeza que, cuando su cuerpo es desmembrado, arriba a la isla de Lesbos, navegando sobre su lira y desde allí sigue cantando y dictando oráculos, un hecho que tiene un cierto sentido, si tenemos en cuenta que Lesbos era reconocida como el lugar en que surge en Grecia la monodia, un subgénero de la lírica en el que destacaron poetas de esta isla, como Safo y Alceo. Todavía Apolonio de Tiana (el el s. I d.C.) visita el lugar en que estaba sepultada la cabeza de Orfeo, convertido en sede oracular

13.9. UN MITO INTERPRETADO DE MIL MANERAS

El mito de Orfeo, como todos los mitos, ha sufrido las idas y venidas, incluso las «modas», de la propia investigación sobre los mitos. Es imposible profundizar aquí en esta cuestión, pero sí puedo ofrecer un rápido esbozo de las más importantes interpretaciones que se han ofrecido sobre el mito de Orfeo.

Dentro de una visión de los mitos como leyendas religiosas, Orfeo fue interpretado como una antigua divinidad infernal, pero cuando se generalizaron las teorías de la Escuela de Cambridge sobre la mitología comparada y el estudio folclórico de los mitos, Orfeo fue tomado como un rey-sacerdote, mientras que dentro de la tendencia de la interpretación «totémica» de los mitos, fue considerado como un zorro sagrado.

Por su parte, los seguidores de las interpretaciones «naturalistas» de los mitos, que ven tras cada uno de ellos la representación de fuerzas o procesos de la naturaleza, consideraron a Orfeo como un «dios anual» cuyo canto venía a significar el júbilo de la naturaleza en el verano. Los partidarios de la aproximación historicista a los mitos, que pretenden ver tras las figuras míticas personajes históricos desvirtuados y convertidos en legendarios por el paso del tiempo, vieron en él, ya un servidor de Apolo, poseído de un poderoso misticismo, que intentó llevar sus creencias a Tracia, ya un poeta que vivió en Beocia en época micénica, ya un tracio de la Edad del Bronce.

Una de las propuestas que más éxito alcanzó fue la de que se trataba de un chamán mítico, prototipo de chamanes que, como éstos, por su capacidad de «salir» de su cuerpo, podría hacer que su alma viajara al cielo o a los infiernos, conversara con los animales y los espíritus y dominara así los secretos de la vida, de la muerte y de la naturaleza. En efecto, hay rasgos chamanísticos en la leyenda de Orfeo. Podemos citar como los más importantes la atracción que sobre los pájaros y las bestias ejerce su música, la visita a los infiernos a rescatar un alma y la pervivencia de su yo mágico tras su muerte, como cabeza parlante. La hipótesis es negada por Graf (en J. Bremmer [ed.], *Interpretations of Greek mythology*, Londres-Sydney, 1987, 80-106), quien pone de relieve que, por más que haya rasgos chamanísticos en la leyenda de Orfeo, éstos no son fundamentales. El estudioso suizo plantea como alternativa más verosímil que los rasgos más característicos de la leyenda pertenecen al ámbito de una sociedad de guerreros, con ritos de iniciación, un fenómeno bien atestiguado en otros pueblos indoeuropeos. La expedición argonáutica sería un viaje iniciático de jóvenes (al estilo de la caza del jabalí de Calidón). Insiste en este aspecto Bremmer (en Ph. Borgeaud [ed.], *Orphisme et Orphée, en l'honneur de Jean Rudhardt*, Ginebra 1991, 13-30), quien pone en conexión la representación de Orfeo como cantor joven con tradiciones irlandesas en que un poeta joven es jefe de un grupo de muchachos. Incluso señala las fuentes que ponen a Orfeo en relación con la introducción de la homosexualidad en Tracia y con su muerte a manos de mujeres enfurecidas. Homosexualidad e iniciación están muy relacionadas en el mundo de hombres de la Grecia antigua.

Para terminar este breve recorrido por las interpretaciones sobre el mito de Orfeo resta mencionar un hermoso libro de Segal (*Orpheus. The myth of the poet*, Baltimore-Londres 1989) en que señala un aspecto fundamental del mito de Orfeo, el triángulo que se establece en él entre arte,

amor y muerte. Simboliza el fracaso del arte ante la muerte, si bien el poder creativo de su genio se alía con el del amor y la pervivencia de su arte, la poesía y el lenguaje, triunfan en cierta medida sobre la muerte. El acento puede ponerse sobre uno u otro de estos aspectos. Señala este autor cómo las varias versiones del mito oscilan entre una poesía de trascendencia que afirma su poder sobre las necesidades de la naturaleza, incluyendo la última, la muerte, y una poesía que celebra su inmersión en la corriente de la vida.

13.10. «PARIENTES» TIPOLOGICOS Y TEMAS DEL CUENTO POPULAR

También se han señalado paralelos del mito de Orfeo con otros procedentes de mundos muy lejanos. Es el caso de una serie de relatos populares presentes en culturas de indígenas norteamericanos, de Polinesia y de la costa asiática del Pacífico, en los que un hombre (con menos frecuencia, una mujer) viaja al mundo de los muertos en busca de un pariente al que logran rescatar con alguna condición por parte de los soberanos de ese mundo. La condición suele no cumplirse, con el consiguiente fracaso de la expedición. Se trata del mismo argumento y del mismo esquema narrativo. Algunos han llegado a postular que la razón de la semejanza es que derivan de un origen común (es la llamada «teoría difusionista»). El problema es que, dada la localización geográfica de las versiones de este mito a ambos lados del Pacífico, habría que situar su origen en una fecha anterior al 10.000 a.C. No obstante, tratándose de una historia tan simple y enraizada en preocupaciones humanas tan básicas como la muerte, el deseo de desafiarla y la imposibilidad de tener éxito en el empeño, quizá no fuera aventurado considerar tal leyenda como un «universal» narrativo popular, que distintas culturas han podido crear de forma independiente entre sí.

Por otra parte, muchos elementos característicos del mito de Orfeo son propios del cuento popular: el viaje fantástico, la lucha con la muerte, la intervención de la magia o de recursos extraordinarios, el sometimiento de la voluntad de un poder superior y la condición cuyo incumplimiento malogra todo lo conseguido. Ello hace sugestivo pensar que la leyenda de Orfeo y el rescate de su mujer podría ser en origen un tema del cuento popular. Ello podría explicar por qué Orfeo es celeberrimo en época de Íbico y de Píndaro, pese a que no aparece en Homero ni en Hesíodo ni en los fragmentos del Ciclo y en Eumelo aparece relegado a un papel secundario entre los colaboradores de Jasón. Salvo su presencia en las *Argonáuticas* arcaicas perdidas, de cuya

importancia carecemos de datos, podemos afirmar que Orfeo es un personaje marginal en la épica. Y no olvidemos que las aventuras de los Argonautas tienen más parecido con las de *Simbad el Marino* que con las de los héroes de la *Iliada*.

Los rasgos mágicos de Orfeo no son, además, muy coherentes con la tipología heroica de la saga griega. Y la leyenda de su descenso a los infiernos en busca de su mujer parece un tema muy poco apropiado para la épica, como tampoco lo era, a ojos de los griegos, para la tragedia, a la vista de que su leyenda no resultó interesante como tema para los autores de este género literario, pese a los rasgos trágicos que para nuestra sensibilidad puede tener. Un origen del personaje en el cuento popular sería coherente con el cuadro que acabo de presentar.

13.11. CONSIDERACIONES FINALES

Como hemos podido ver, son muchas y muy diversas las interpretaciones del mito de Orfeo. También es claro que algunas de ellas no se excluyen mutuamente. Quizá sí cabría señalar que muchas pecan de simplistas, al reducir un mito que es rico y complejo a una lectura única y lineal, cuando cada una de ellas no es sino una faceta, un aspecto de ese multiforme complejo. Sin duda también yo pecaré de simplista al tratar de ofrecer ahora un esbozo de síntesis de los aspectos más centrales de la leyenda del poeta tracio.

En la construcción de la leyenda de Orfeo parecen haberse combinado varios componentes de diferente nivel narrativo, varios elementos míticos muy variados:

El núcleo sobre el que se teje el resto de los aspectos de su historia, ya que se supone en todas las facetas del personaje y parece sustentar las demás, es su condición de cantor arquetípico, con prodigioso dominio de la poesía y exponente de los poderes cuasimágicos de la música, poderes que le permiten dominar la naturaleza y a los propios dioses. Cantor arquetípico y poderoso, sí, pero humano. Orfeo es un hombre, no una divinidad infernal ni una personificación de fuerzas naturales. Y es su naturaleza humana la que lo hace acreedor de su historia posterior.

En esa faceta primordial debo señalar, además, que la habilidad de Orfeo se ejerce sobre la poesía, entendida como la entendían los griegos, es decir, como una unión íntima entre lenguaje y música. Las palabras, de por sí, pueden provocar muchos efectos prodigiosos: contar realidades lejanas, suscitar alegría, dolor, rabia o tristeza, persuasión o terror. Pero el arte que domina Orfeo va mucho más allá del dominio

del lenguaje, que se mantiene dentro de lo racional y de la lógica, ya que tiene, además, un poderoso componente irracional. Recordemos que Orfeo no es griego, sino tracio, es decir, bárbaro, ajeno al mundo del lenguaje ordenado que para los griegos representaba su propia lengua; la palabra griega *barbaros* no es sino la transposición imitativa del lenguaje incomprensible. Ese componente irracional lo presta la música, que, sin recurrir al lenguaje articulado ni a los procesos lógicos discursivos, posee aspectos irracionales, maravillosos, una capacidad de actuar sobre sentimientos y emociones, incluso sobre el propio estado corporal, sin que pueda saberse por qué. El dominio de ambos recursos combinados, el lenguaje y la música, supone un extraordinario poder y Orfeo es la personificación de ese poder, que no sólo le permite actuar sobre los hombres, sino también, sobre la naturaleza, a la manera de la música del flautista de Hamelin, ya que mantiene con ella una relación especial, conoce su lenguaje y ello le permite hablarle en su propio idioma y dominarla. Al son de su lira, animales y objetos se fascinan, porque él sabe traducir a palabras y a música toda la belleza del mundo.

Con ese tema se combinan otros: como un viejo motivo del cuento popular, el del viajero a tierras lejanas con poderes especiales, asistente especializado del jefe de la expedición (al modo de los colaboradores del Barón de Munchausen). La gran expedición de este tipo que se conoce en la literatura griega es la de los Argonautas y así se explica en parte la presencia de Orfeo en este viaje maravilloso. Digo en parte, porque otro componente fundamental en este motivo es el del cantor como iniciador de jóvenes, puesto de relieve por Graf.

Otro componente fundamental del complejo mítico de Orfeo y que también procede del cuento popular, es el tipo del personaje que viaja al Más Allá para rescatar a un pariente y fracasa por el incumplimiento de una condición. El hecho de que este personaje sea su joven esposa dota al mito de un componente de amor contrariado que tendrá mucho éxito en determinados momentos de su historia.

Asociado, a la vez, al tema del viaje al Más Allá y al de su cualidad de cantor poético extraordinario, se desarrolla más tarde un motivo muy importante: la relación del personaje con una sabiduría escatológica acerca de la suerte de los seres humanos tras la muerte y su capacidad para transmitirla en forma de revelación misteriosa. Orfeo es asumido, así, como profeta de un movimiento religioso que pretendía una especie de liberación de las almas y su ascenso final, tras los adecuados ritos de purificación e iniciación, a una eterna beatitud en el mundo subte-

rráneo. Incluso no carece de lógica que el cristianismo en sus primeros tiempos vacilara en atribuirle al personaje mítico ciertos rasgos de profeta, asimilables a su propia religión. Por ello lo encontramos representado en las Catacumbas, a menudo asociado al tipo del Buen Pastor. Por la misma razón se relaciona también con él toda una serie de manifestaciones de la religiosidad popular asociada con la magia: ensalmos, salmodias curativas y hechizos.

Aún podíamos añadirle a esta compleja configuración otro motivo, el de la cabeza cantora, con poderes mánticos y poéticos.

Pero el rasgo que predomina sobre todo este conjunto es el de la trasgresión. Orfeo es, antes que nada, un hombre que trasciende las barreras que separan al mortal de la divinidad y que, por ello, debe ser castigado. En el mito se advierte que el arte de Orfeo es en gran medida peligroso, porque los poderes de la poesía y de la música tienen aspectos incontrolables.

Otros dos mitos griegos, protagonizados por grandes transgresores, Asclepio y Támiris, pueden citarse como apoyo y paralelo de este modo de ver la leyenda de Orfeo: Asclepio es el prototipo mítico del médico, un profesional cuyo poder es enorme, ya que conoce los secretos de la salud y la enfermedad y, desde el punto de vista griego, también está en cierto modo en permanente riesgo de transgredir las leyes de la naturaleza. De modo que, cuando el médico se atreve a traspasar la frontera que lo separa de los dioses, esto es, la que media entre la vida y la muerte, tiene que ser castigado. De entre las muchas versiones de este mito, baste aquí la que nos ofrece Píndaro (*Pítica* 3.47ss.):

Así pues, a cuantos a él se llegaban, enfermos de llagas naturales, bien heridos en sus miembros por el bronce blanquecino, o por el proyectil que de lejos alcanza, bien con el cuerpo traspasado por el fuego estival o el frío invernal, los sanaba, tras librar a cada uno de sus diversos males. A unos los atendía con suaves salmodias, a otros, dándoles de beber lenitivos, o envolvía aquí o allá sus miembros con remedios curativos, a otros, en fin, ponía en pie con cirugía.

Sin embargo, también la sabiduría está ligada al lucro. Oro aparecido en sus manos como pródigo salario, incluso a él lo indujo a hacer volver de la muerte a un hombre ya preso de ella. Con sus manos entonces el Cronión disparó y a ambos de súbito arrebató el resuello de sus pechos. El rayo abrasador se precipitó sobre su destino.

Lo más curioso de este paralelo es la referencia a la capacidad curativa de la acción combinada de la palabra y la música, que une, una vez más, a Asclepio con Orfeo. Ambos practican un arte que tiene que ver con la magia, ya que la magia se basa en la posibilidad de acomodar las leyes de la naturaleza a la voluntad del mago, hasta conseguir que la naturaleza le obedezca, incluso transgrediendo sus propias leyes. El castigo de Asclepio, fulminado por Zeus por haber resucitado a un muerto, es equiparable al que sufrirán los protagonistas de tantos otros mitos modernos, como el de Frankenstein, en los que un científico traspasa los límites que le son dados al ser humano.

Por su parte, el mito de Támiris nos es conocido a través de Homero (*Iliada* 2.594-600), quien alude a él de pasada, cuando menciona la localidad de Dorio:

... Dorio, donde las Musas

le salieron al encuentro a Támiris, el tracio, dando fin a su canto, cuando de Ecalia regresaba de la morada del ecalio Éurito.

Pues, en su jactancia, aseguraba ser capaz de vencer, incluso si las propias musas cantaran, las hijas de Zeus portador de la égida.

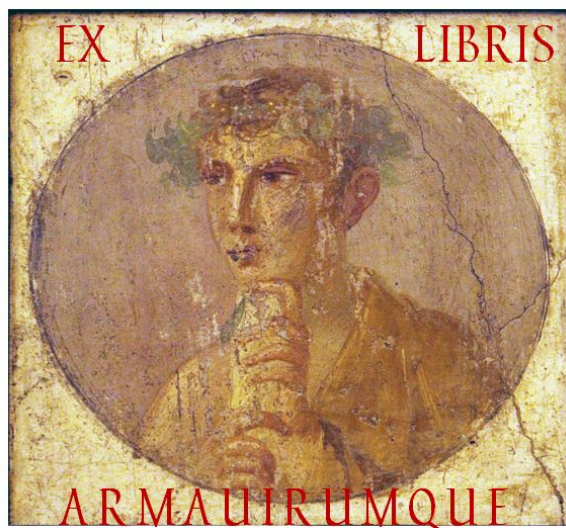
Así que ellas, airadas, lo dejaron lisiado, lo privaron del canto divino y le hicieron olvidarse del arte de la cítara.

Támiris es, como Orfeo, tracio y cantor. Como él, entra en competencia con la esfera divina, en este caso, con las musas, que son diosas, y como él, es castigado. Se trata de una variante del mismo tema, si bien mucho más elemental que la que nos brinda el mito de Orfeo.

Orfeo es, pues, un trasgresor de las leyes de la naturaleza, ya que atraviesa los límites entre el hombre y la naturaleza, en general, e incluso llega más allá, al tratar de atravesar también los límites entre la vida y la muerte o, lo que es casi lo mismo, entre el hombre y la divinidad. Su osadía es castigada, como la de Asclepio, cuando quiere resucitar a un muerto mediante el uso de otro gran poder, el de la curación, que también tiene sus límites.

Sobre la base de estos paralelos, parece más natural que en las versiones más antiguas del mito Euridice no fuera rescatada. En todo caso Orfeo sí que es capaz de seducir y conmover al dios de los infiernos, Hades, que le permite entrar y salir indemne del reino de los muertos. Su *tour de force* con la muerte queda, pues, en tablas. Puede salir del reino de los muertos, pero fracasa en su intento de recuperar a Euridice.

Pero aun así, Orfeo ha de sufrir y sufre, a la larga, el merecido castigo de su trasgresión, cuando es despedazado por las ménades o las mujeres tracias. Algo sin embargo queda de él, su cabeza, que irá a parar precisamente al lugar considerado como cuna de la lírica, Lesbos, para que acabe por surgir de allí una generación de poetas, que volverían a arrostrar la aventura de la creación artística: no resignarse a la aceptación de la mediocridad y vulgaridad del ser humano, de su carácter efímero, sino afrontar los riesgos de la trasgresión, del ascenso a niveles superiores del humano, a esa suerte de inmortalidad a la que puede llegarse con el ejercicio de la música y de la poesía.



IV

MITOS GRIEGOS Y MITOS DEL PRÓXIMO ORIENTE

14. INFLUENCIAS ORIENTALES EN LA LITERATURA GRIEGA: REFLEXIONES METODOLÓGICAS

14.1. MITOS GRIEGOS Y MITOS DEL PRÓXIMO ORIENTE

Los hallazgos cada vez más importantes de documentos literarios procedentes de diversas culturas del Próximo Oriente, así como el notable progreso en el estudio de las lenguas en que están escritos han tenido como resultado un conocimiento más profundo de una riquísima literatura, que antes nos estaba vedada. El acceso a textos literarios del Próximo Oriente antiguo permitió desde muy pronto advertir en ellos similitudes, a veces muy estrechas, con obras griegas, especialmente en el terreno de los mitos. Esta circunstancia abre nuevos caminos al conocimiento de la literatura griega, al situarla en un nuevo contexto, pero también plantea nuevas interrogantes sobre la forma en que tales influjos pudieron producirse y sobre su intensidad.

A tales interrogantes se les han dado respuestas muy variadas e incluso contrapuestas: desde quienes consideran la literatura griega como una literatura oriental más (recuérdese, por ejemplo, la provocativa frase de West, *Hesiod Theogony*, Oxford 1966, 31: «Grecia es parte de Asia: la literatura griega es literatura del Próximo Oriente») y en consecuencia han advertido paralelos innumerables, hasta quienes creen que la literatura griega es un producto tan sólo helénico, incontaminado de cualquier influjo externo que exceda lo anecdótico. Entre otras razones de esta disparidad podría señalarse una: que no se ha desarrollado suficientemente una metodología para estudiar los préstamos literarios que supere la mera constatación de parecidos, aunque autores como Burkert, West o Mondi han dado pasos muy importantes en este terreno.

Mi propósito es ofrecer algunas reflexiones metodológicas sobre la forma en que pueden estudiarse los influjos orientales sobre los textos griegos, sobre todo en el terreno de los textos mitológicos, reflexiones necesariamente someras, dado que un análisis profundo requeriría muchísimo más espacio. Utilizo el término «oriental» de forma convencional, ya que es una realidad multiforme, además de que obedece a nuestra perspectiva «occidental» que oscurece la riqueza y variedad de las culturas que englobamos bajo esta etiqueta reduccionista.

Me limitaré, en todo caso, a suscitar algunos problemas básicos, acompañados de algunos ejemplos, tomados en su mayoría de las relaciones entre textos hititas y griegos, no sólo por ser el ámbito que me es más familiar, sino porque los hititas ocuparon una posición privilegiada entre Oriente y Occidente, tanto de un modo físico, geográfico, porque la Península Anatolia es el espacio intermedio entre el Próximo Oriente y el Mediterráneo, como porque los hititas fueron muy receptivos para adoptar como propios temas literarios, mitos y leyendas de procedencia ajena, sobre todo de las grandes culturas vecinas del Creciente Fértil, y a su vez, transmitieron algunos elementos de origen oriental a la literatura griega, aunque sigue siendo un misterio la forma exacta en que esta transmisión se produjo.

14.2. PROBLEMAS DE MÉTODO

La cuestión está erizada de dificultades. Podríamos citar como las más importantes, las siguientes:

14.2.1. La primera se produce a la hora de establecer si existe o no un préstamo literario entre una literatura y otra. Y es que encontrar similitudes entre textos es algo relativamente fácil, no sólo entre la literatura griega y las orientales, sino entre no importa qué literaturas del mundo. Incluso se diría que demasiado fácil. Ello implica que a menudo haya habido cierta ligereza en señalar estos posibles préstamos. Y así por ejemplo, durante bastante tiempo se consideró que un breve texto hitita, en que aparecía el héroe Gurparanzahhu participando en un certamen de tiro al arco, era un claro antecedente de la famosa prueba del arco que encontramos en la *Odisea* de Homero. Un examen más detenido de la cuestión puso de relieve que las similitudes eran más que lejanas. Y ello por no hablar del revuelo causado hace algunos años por un supuesto poema luwita sobre la guerra de Troya, una *Wilusiada*, que habría sido antecedente de la *Iliada* homérica. La existencia de este hipotético poema estaba fundamentada tan sólo en un *incipit*, mencionado

entre las «palabras sagradas» que debían cantarse en un ritual istanuviano: «cuando vinieron de la escarpada (?) Wilusa». Wilusa corresponde probablemente al homérico Ilión y Homero la llama «escarpada», pero el significado del adjetivo anatolio es conjetural. Y no sabemos ni quiénes ni por qué vinieron de allí en el ritual. De ahí a suponer un poema luvita antecedente de la *Iliada* media un abismo.

14.2.2. La segunda dificultad que debemos señalar es que la única forma en que accedemos a la literatura griega y a las orientales es en sus manifestaciones escritas, pero es seguro que en la inmensa mayoría de los casos, el poeta griego no pudo acceder a la fuente escrita oriental que conocemos.

En efecto, hay una obvia diferencia temporal entre el apogeo de la mayoría de las literaturas del Próximo Oriente, que debe situarse en el segundo milenio a.C., y los comienzos de la literatura griega conocida, que no remontan más atrás del s. VIII. Pero sobre todo, hay que señalar las extraordinarias diferencias de transmisión de la literatura griega y de las orientales, insisto, siempre tal y como las conocemos. Las literaturas próximo-orientales, es bien sabido, son exclusivas de los ámbitos palaciegos y controladas por una clase de personas que dominan la escritura, los escribas. Estos verdaderos estudiosos, que necesitaban conocer lenguas extranjeras para facilitar los trabajos de la cancillería y las relaciones internacionales de los reyes a cuyo servicio estaban, no sólo traducían tratados y cartas oficiales, sino también literatura, y buena prueba de ello es que encontramos textos literarios sobre Gilgames en otros ámbitos fuera de Mesopotamia (como Hatti, o Ebla). En el mundo griego, los únicos escribas conocidos en el segundo milenio a.C. son los de los palacios micénicos, que nunca escribieron textos literarios, mientras que todo parece suponer que la literatura, que no sería escrita hasta mucho después, se transmitía de forma oral en esta época. Es pues, prácticamente imposible que los mitos orientales hayan llegado a Grecia por la traducción de textos escritos. Hablo en general, otra cosa pudo ser que un autor fenicio que escribía en griego en época imperial romana como Filón de Biblos pudiera acceder a antiguos textos fenicios escritos o el posible contacto de viajeros griegos con textos egipcios que les pudieron ser traducidos.

Pese a la citada contradicción, encontramos ecos claros de obras orientales en las griegas incluso en épocas muy tardías. Por poner un ejemplo bien conocido, Opiano (*De la pesca* 3.15-25) nos relata que Pan de Córico atrajo engañosamente al monstruo Tifón a tierra con la pro-

mesa de un banquete de pescado y permitió así que Zeus lo venciera, y Nono (*Dionisiacas* 1.481 ss.) cuenta cómo este mismo personaje le había quitado a Zeus los tendones, pero que Cadmo lo sedujo con la música y se los pidió, con la excusa de utilizarlos como cuerdas para su lira. Ambos relatos tienen unas profundas semejanzas con los textos escritos del viejo mito hitita de *La lucha contra el Dragón* que servían de base al culto de Nerik¹, pero cuando Opiano o Nono escribieron sus obras, los textos hititas a los que se parecen llevaban sepultados bajo tierra más de diez siglos y los últimos hablantes de la lengua hitita habían desaparecido también muchos años atrás.

14.2.3. Ello quiere decir que tuvo que haber otras vías de penetración que no eran las escritas. Y a la hora de pensar en esas vías alternativas, las primeras que vienen a la mente son dos, no incompatibles entre sí: la vía oral y la de las imágenes.

Ahora bien, hablar de una transmisión oral sigue sin resolvernos el problema, porque tampoco parece posible que un cantor oriental pudiera ir a Grecia a cantar poemas en su propia lengua, ni mucho menos aún, en griego. La transmisión oral debió producirse a través de viajeros que pudieron acceder a relatos orientales en forma oral (no a las versiones escritas, insisto, monopolio de los escribas), de forma semejante a como viajaron los cuentos populares por toda Europa atravesando las barreras lingüísticas. Una transmisión así es incompatible con versiones extensas y de alta elaboración literaria, y está expuesta a profundas alteraciones de los textos.

En cuanto a las imágenes, tienen una importancia crucial, ya que, además de que nos permiten corroborar que un tema mítico era conocido en Grecia en una determinada fecha, nos brindan una posibilidad de explicación de una de las formas en que un mito pudo transmitirse: precisamente como explicación de la historia que se narraba en una imagen. Una respuesta a las preguntas «¿quién es este personaje y qué hace?» a propósito de la imagen que aparece en una pieza importada, puede ser una importante vía de penetración de temas míticos en una cultura extraña.

Aún cabrían otras posibilidades, y así Burkert (en R. Hägg [ed.] *The Greek Renaissance of the Eight Century B. C. Tradition and Innovation*, Estocolmo 1983, 115-120) sugiere otra posible vía: la de los adivinos y conjuradores, sobre todo los que practicaban ciertos ritos ligados a prácticas mágicas.

¹ Véase el capítulo 18.

Tenemos así una situación bastante dificultosa. Conocemos de las literaturas orientales unos textos escritos a los que los griegos no tuvieron acceso. Y los griegos, a su vez, debieron acceder a variantes de estos relatos, transmitidas de forma oral, que no conocemos. Sólo en el mundo de las imágenes nos es posible a veces seguir la pista a unos determinados temas, que hallamos en piezas orientales y en objetos artísticos griegos y demuestran un préstamo de forma fehaciente.

14.2.4. Si aceptamos que los contactos entre las literaturas orientales y la griega debieron de ser predominantemente orales, debemos plantearnos, al menos como hipótesis, el lugar y la época en que estos contactos pudieron producirse. A menudo los lugares son evidentes. En el ejemplo antes citado, Opiano es de Cilicia, y el mito del Dragón está asociado con la zona desde siempre. En otro caso que podríamos citar también el lugar es evidente. Se trata de unos versos de Nono (*Dionisiacas* 1.408s.) que explican la razón del nombre de la cordillera del Tauro, y que pueden relacionarse con un mito hitita que refiere cómo un dios convertido en toro les abrió paso a sus tropas por esa cordillera². Evidentemente debió ser éste un mito asociado a un lugar concreto, el Tauro, para dar razón de su nombre. En casos como los que acabo de citar, suponemos que se trata de mitos locales que se conservan *in situ* atravesando la superposición de las diversas culturas. Pero es evidente que la identificación del lugar del préstamo sólo es posible en casos especialmente favorables; lo más normal es que encontremos parecidos y que nos sea difícil o imposible determinar dónde se ha podido producir el contacto.

14.2.5. En cuanto a la época, se han señalado dos momentos más favorables para los contactos de la literatura griega con las orientales: la Edad del Bronce tardía (siglos XIV-XIII a.C., para la que se acuñó el término de «Coiné Egea») y la época «orientalizante» de los siglos VIII-VII a.C. Habitualmente es motivo de discusión en cuál de los dos momentos se produjo un contacto en concreto. Los temas tratados por la iconografía y las piezas de determinada fecha halladas en otras comunidades pueden ser indicios muy valiosos.

14.2.6. También es un problema determinar qué es lo que se presta de una cultura a otra. Es claro que pueden prestarse fraseologías, determinadas expresiones. Pero es éste un terreno muy resbaladizo y en el que es fácil cometer errores. Así, podría llamar la atención la similitud

2 Véase el capítulo 20.

de la expresión homérica *gaia melaina*, con la hitita *dankuwai taknu*, ya que ambas se traducen «la negra tierra». Pero en hitita *dankuwai taknu* no se refiere, como en Homero, a la superficie de la tierra, sino al mundo subterráneo, al ámbito que en griego es el Hades, o el Tártaro. Además, la posibilidad de heredar fraseologías orientales es mínima si, como hemos supuesto, lo que conocieron los griegos de época arcaica, más que versiones más o menos fieles a la fraseología original eran relatos muy resumidos o incluso explicaciones de imágenes.

Pueden también prestarse nombres, y así, por ejemplo, es bastante verosímil pensar que tras gr. *Tuphon* pueda subyacer el ugarítico y fenicio *Saphon*³. Pero lo más general es encontrar que las semejanzas se dan en argumentos, temas o motivos.

14.2.7. Mondí (en L. Edmunds [ed.], *Approaches to Greek Myth*, Baltimore y Londres 1990, 142-198) hace una propuesta concreta sobre lo que se transmite de Oriente a Grecia. Serían una especie de focos conceptuales a los que llama «ideas míticas». Los nombres de los dioses, dice, pueden ser focos conceptuales o núcleos a los que se unen funciones y temas narrativos. Lo que se difunde es el aspecto o los aspectos que en un tiempo dado resultan aceptables.

14.2.8. En mi opinión, el esquema de Mondí debe ser modificado. Los focos conceptuales no son precisamente los más fáciles de transportar, ya que son extraídos del texto a través de una determinada visión de las cosas. Si bien es cierto que en el análisis comparativo puede ser lo más interesante la comparación de estos focos conceptuales, ello no quiere decir que sea eso lo que se presta. Tampoco lo es, desde luego (y en eso coincido con Mondí) la forma de narrar una trama, lo externo, lo literario. Lo que viaja, en mi opinión, son determinadas tramas o incluso lo que podemos llamar «segmentos de trama», episodios, mitemas, elementos que configuran que alguien hace algo de una cierta forma para algo. Cuantos más segmentos de trama se presten, o cuanto más compleja sea la articulación de los elementos de la trama, tanto más evidente resulta el préstamo. A este respecto hay que prescindir de la distinción de si lo que se presta es o no «el mismo mito».

A veces los segmentos de trama son simples: por poner un ejemplo, En la *Odisea* (19.399ss.) Euriclea sienta en las rodillas de Autólico a su nieto recién nacido, Y Autólico le da entonces un nombre, motivado

etimológicamente: Odiseo, a partir de *odussamenos* «que provoca enojo». En dos textos hititas encontramos escenas muy similares, en que traen a las rodillas del padre al niño recién nacido y éste le da asimismo un nombre motivado, en el *Canto de Ullikummi*, es Kumarbi quien lo llama Ullikummi, esto es. «destructor de Kummiya», porque lo había engendrado para tal fin; en el llamado *Cuento de Appu*, Appu llama a su hijo Malo, por las circunstancias que rodearon su nacimiento. El acto de recibir al niño en las rodillas y darle nombre es una forma de reconocerlo como legítimo. Y eso permite entender mejor un pasaje de Hesíodo (*Teogonía* 459s.) en el que Crono va devorando a sus hijos:

según cada uno
del sacro vientre de su madre iba llegando a sus rodillas.

West explicó el pasaje en su comentario, en el sentido de que Rea daba a luz arrodillada, pero a la vista del pasaje citado de la *Odisea* y de otros (como *Iliada* 9.453ss.), está claro que no se trata de las rodillas de Rea, sino de las de Crono, que va recibiendo a los recién nacidos en sus rodillas para legitimarlos, y, acto seguido, los va devorando.

Un ejemplo de herencia de segmentos de trama complejos sería la *Teogonía* de Hesíodo, con respecto al Ciclo de Kumarbi hitita, en donde advertimos que los segmentos de trama, que en una cultura van asociados a un personaje determinado, al pasar a otra, se asocian a otros personajes que presentan funciones afines (por ejemplo, los referidos a Kumarbi, a Crono; los referidos a Tesub, a Zeus)⁴.

14.2.9. Pero aún hemos de señalar algo muy importante: la incorporación de un segmento de trama procedente de una cultura extraña dentro de una obra literaria producida en otro ámbito cultural no se produce en estado puro, sino que sufre necesariamente la presión de los esquemas culturales y literarios de la cultura que adopta el préstamo, lo que, de una parte desvirtúa el sentido original del tema, y de otro, hace menos reconocible su propia presencia.

En términos más concretos: Los segmentos de trama adquieren en cada versión del mito un significado diferente, que se debe a diversos factores, entre los que destacan: a) Sintaxis: la forma en que se combinan los segmentos de trama entre sí y con otros segmentos de trama; b) Función: el uso que se le da al mito: no es lo mismo un mito que se

inserta en un ritual que un mito que pretende tan sólo dar una determinada visión del mundo. c) Intertextualidad: la relación del texto con otros textos conocidos por el oyente. Simplemente la asignación de los segmentos de trama a un personaje determinado produce una serie de asociaciones funcionales y significativas, que son del todo distintas de una cultura a otra. d) Situación: todo aquello que compone el contexto cultural en que están inmersos los oyentes del mito: los diferentes contextos culturales provocan que secuencias narrativas similares se interpreten con sentidos muy distintos.

Lo que sí es cierto es que dentro de una cultura, los segmentos narrativos tienden a cristalizar en elementos cada vez más fijos. Se estandarizan, por así decirlo.

14.3. DIFICULTADES PRÁCTICAS

A las dificultades teóricas, que acabo de exponer sumariamente, referentes al establecimiento de puntos de partida metodológicos admisibles, se une un cierto número de dificultades prácticas.

14.3.1. En primer lugar, las que se derivan del hecho de que los documentos de las lenguas orientales y los griegos son analizados a través de filologías tradicionalmente separadas. Lo están, por las obvias dificultades del dominio de las diversas lenguas orientales, sobre todo la sumeria, la acadia, la egipcia, la hitita y las indoiranias, además de otras que suministran textos interesantes, como la hurrita, la eblaíta, etc. Se puede trabajar con competencia en un par de campos, pero es muy difícil llegar a algo más que eso, lo que obliga a que el filólogo clásico tenga como primordial fuente de acceso para su conocimiento de las literaturas orientales (y viceversa) las traducciones, sin que a veces sepa demasiado bien si puede fiarse de la traducción que usa.

14.3.2. Esta separación se manifiesta también en que los estudiosos utilizan otros canales de difusión, otras publicaciones, otros repertorios bibliográficos, otras bibliotecas incluso. Ello suscita, ya de antemano, la necesidad de plantear dos *desiderata*: la necesidad de fomentar los trabajos en equipo, y una mayor permeabilidad en el acceso a la bibliografía y a las publicaciones. Hay que reconocer que se están dando pasos importantes en este sentido, con simposios interdisciplinarios y publicaciones en que se fomentan los estudios comparativos al dar a conocer los textos en buenas ediciones con traducciones y comentarios accesibles al no especialista.

14.4. FACTORES QUE DEBEN CONSIDERARSE

Expuestas algunas de las dificultades iniciales del asunto, pasaremos a examinar algunos factores que, en mi opinión, deberemos tener en cuenta en el análisis de los préstamos.

14.4.1. El primero sería la exigencia para determinar que existe en realidad un préstamo. Podemos recurrir a ciertos criterios: es ya antiguo el requerimiento de que haya un alto número de coincidencias o bien simplemente de la identidad de detalles muy precisos. Otro buen criterio es la presencia de inconsecuencias en el texto griego. Si un autor trata de introducir en su narración un elemento ajeno, es frecuente que no logre hacerlo de un modo perfecto y se adviertan las suturas. Hay un caso bastante interesante en un pasaje del *Himno homérico a Deméter*⁵.

14.4.2. El segundo sería la exigencia de rigor en el texto oriental que pretendemos comparar. Resulta curioso constatar que filólogos clásicos competentes que efectúan un severo control filológico sobre el texto griego sobre el que versa su comparación, no muestran la misma exigencia con el texto oriental mismo ni sobre el tratamiento filológico del que ha sido objeto. Es aún corriente hallar en trabajos recientes referencias a libros de los años cincuenta y hechas sobre ediciones de textos a veces muy anteriores. Esta cierta comodidad resulta peligrosa, no sólo porque los avances de la filología acadia, hetita o egipcia, pueden haber llevado a reinterpretar el sentido de muchas palabras, y a alterar en gran medida la interpretación de muchas frases del texto ofrecido, sino incluso porque el propio texto puede haber cambiado profundamente por el hallazgo de nuevos fragmentos, por haber sido reordenados los fragmentos antiguos o por nuevas lecturas.

En suma, el texto oriental objeto de estudio debe ser conocido en su versión más moderna y fiable, debemos intentar profundizar lo más posible en el contexto mítico, religioso, ideológico y literario en que se encuentra (para lo cual es indispensable la consulta de la ya numerosa bibliografía secundaria que se ha producido sobre estos textos) y, ante la insalvable dificultad de la falta de conocimiento de la lengua en que están escritos, debe consultarse a un experto, para la resolución de determinados aspectos dudosos.

14.4.3. El tercer factor que debemos tener en cuenta en el estudio comparativo sería el intento de determinar dónde y cuándo se produce

5 Véase capítulo 19.

el contacto, en la medida (muy escasa) en que ello puede ser determinado. Ello implica tratar de determinar la localización geográfica de determinadas versiones del mito, por si se han conservado en un ámbito concreto, local, o el análisis de la aparición del tema en otras literaturas que pudieran ser «intermediarias» (por ejemplo, la fenicia). Al menos debe contarse con la posibilidad de que el préstamo se haya producido.

14.4.4. Importante es también el recurso a la iconografía, auxiliar siempre fundamental en estas cuestiones, si bien se trata de un mundo en el que el filólogo no siempre se mueve con soltura. El recurso a especialistas será siempre provechoso.

Analogías para avalar que el préstamo es real y no producto del azar, un texto oriental del que podamos fiarnos, una vía de contacto posible, si se puede, el apoyo de la iconografía, tales son las condiciones. Pero todas estas exigencias no nos permitirán en la inmensa mayoría de los casos llegar más allá de una hipótesis verosímil sobre el misterioso camino que ha podido recorrer un determinado relato oriental hasta trascender los siglos y el considerable espacio geográfico, por encima de las barreras idiomáticas, que lo separan de las versiones griegas. Una hipótesis imposible de confirmar, dado que nunca nos será accesible el misterio de la transmisión boca a boca de los textos. En suma, no dejaremos de movernos por terrenos resbaladizos.

14.4.5. Pero hay un aspecto del estudio de los préstamos mucho más importante: el análisis de las diferencias entre las diversas versiones que presentan analogías entre si, para ver el modo en que un mismo tema se ha engarzado en un conjunto mítico y cultural diferente, reestructurando sus elementos de las formas más variadas. Es en este terreno en el que la investigación puede avanzar por caminos más seguros, porque se asienta en elementos tangibles: los propios textos.

Volvamos sobre los factores que antes enuncié, por los que los segmentos de trama adquieren en cada versión del mito un significado diferente, para sugerir algunos aspectos pertinentes en nuestro análisis.

a) En primer lugar, no debemos olvidar que los mitos, en tanto que son textos, tienen una morfología (elementos constituyentes), una sintaxis (organización de estos elementos) y una semántica (significado de cada uno y del conjunto). Ello nos obliga a fijarnos en cómo lo que hemos llamado «segmentos de trama» se ordenan de modos distintos, bien entre sí, bien con otros segmentos de trama que aparecen en una versión si, y en la otra, no. Esto es, debemos fijarnos si los mismos ele-

mentos constituyentes, con una sintaxis diferente adquieren un significado distinto.

En definitiva, se trata de contar con la forma en que se los elementos se estructuran en cada versión del mito, una estructura opositiva, montada sobre distintos elementos, lo que hace que un mito, aun manteniendo analogías en forma y función con otro, pueda estructurarse de forma diferente o, por el contrario que una estructura similar sirva a funciones muy diferentes.

En este sentido es también importante la forma literaria en la que el mito es narrado en una y otra cultura, que puede condicionar su sentido. No es lo mismo un cuento popular, en que se propicia lo anecdótico, la estratagema, la separación tajante entre lo bueno y lo malo, el tema del engaño, entre otros motivos típicos del folclor, que un mito integrado en un ritual, con lo que se desarrolla tendencia a lo etiológico y a lo funcional, o una narración puramente literaria, lo que implica mayor interés por la forma o por la belleza del detalle, y muy a menudo, la elección de una narración tan sólo alusiva.

b) Un segundo aspecto es la función: el uso que se le da al mito: es fundamental señalar qué aspectos del mito vienen condicionados en cada versión por la función que tienen.

c) Un tercer elemento básico es la intertextualidad: la relación del texto con otros textos conocidos por el oyente, esto es, con la presión de otros núcleos míticos o de otras variantes temáticas, y, en consecuencia, con la posibilidad de que el poeta elija unos segmentos narrativos y prescinda de otros, de combinaciones con otros temas esto es, lo que llamamos sincretismos, o de la contraria, la del desdoblamiento de un mito.

d) En cuarto lugar hemos de contar con la situación: todo aquello que compone el contexto cultural en que están inmersos los oyentes del mito, ya que los diferentes contextos culturales provocan que secuencias narrativas similares se interpreten con sentidos totalmente distintos.

En cuanto a la situación, hemos de contar con algunos aspectos básicos, sobre todo, el trasfondo religioso, el tipo de sociedad e incluso posibles factores políticos.

1) En cuanto al trasfondo religioso es fundamental señalar las diferencias existentes entre las formas religiosas orientales (monoteísmo hebreo, divinidades predominantemente agrarias, religiones muy estatizadas o no, conflicto de divinidades locales) y la religión griega, politeísta, pero con un claro predominio de Zeus. Y deberemos exami-

nar si este trasfondo religioso condiciona una determinada transformación ideológica del mito⁶.

2) Paralelamente hay que tomar en consideración los influjos culturales, es decir, si las que narran el mito son sociedades agrícolas, marinas, comerciantes, conflictivas, estables, organizadas aún como sociedades tribales o evolucionadas, entre otras diversas variables.

3) En tercer lugar cabe hablar de condicionamientos políticos: de las actuaciones interesadas sobre los contenidos del mito puestos al servicio de una causa política, como las diferentes cosmogonías egipcias o el desarrollo y la configuración del mito de Teseo en Atenas, al hilo de la instauración de la democracia⁷.

14.5. COLOFÓN

Al término de este rápido recorrido, y para concluir, habría que señalar que la investigación comparativa, cuando se trata de mitos emparentados genéticamente presenta el interés de ofrecernos ejemplos de cómo se puede variar un mismo material básico, o mejor aún, de la forma en que cada comunidad o incluso cada autor literario, según los casos, ha trabajado sobre un mito para adaptarlo a sus propias necesidades. Es más, es el análisis de las diferencias entre las versiones emparentadas el que puede ponernos en disposición de determinar los motivos por los que el mito sufrió esas determinadas transformaciones. Es la forma en que se adapta a un sistema de creencias, de propósitos o de intereses básicos, lo que ilumina ese sistema, a través del análisis de lo que ha sido quitado a añadido a un mito determinado. Un estudio exhaustivo de cada uno de los mitos comparables ofrecería sin duda pautas para una interpretación general de los sistemas de creencias de cada una de las grandes culturas orientales y de la griega.

La indagación comparativa nos permite también comprobar la enorme riqueza potencial de estos temas abiertos, que pueden servir para los intereses más variados, sin perder del todo su identidad. La perduración de un mito consiste precisamente en su eterna capacidad de adaptación. Pero lo más importante de todo, es que en la transmisión de los mitos, hallamos diversas cristalizaciones literarias, pero ello no excluye que aspectos del mito no considerados en estas versiones lite-

6 Véanse los capítulos 16, 18 y 20 en que estos principios se manifiestan con claridad.

7 Véase el capítulo 8.

rarias puedan seguir «disponibles», tal vez en narraciones populares, otras veces en obras que se nos han perdido, por qué no, en la iconografía, y volver a aparecer en fechas sorprendentemente tardías.

Una indagación organizada tal como la propongo, permite, además, llegar a un término medio entre la desaforada búsqueda de similitudes más o menos casuales, con la conclusión de que «toda la literatura griega estaba ya en oriente» y la obstinada resistencia a admitir el menor influjo extraño sobre los textos griegos. Un punto de vista matizado que permite señalar lo que hay de heredado y lo que hay de original en la literatura griega.

15. EL DIOS QUE DESAPARECE EN MITOS GRIEGOS Y DEL PRÓXIMO ORIENTE

15.1. UN MITO CON UN LARGO RECORRIDO

En diversos ámbitos culturales encontramos variantes de un mito que podríamos denominar «el dios que desaparece y se lleva la fertilidad». Para darle a la cuestión un marco más amplio, no sólo vamos a estudiarlo en los textos orientales (Mesopotamia, Ugarit y los textos hititas) y en las versiones griegas, sino que terminaremos el viaje en nuestra propia época. La lectura completa de todos estos mitos nos llevaría mucho más de lo que podemos dedicarle. Por ello me centraré en los puntos significativos, dejando a un lado desarrollos particulares, combinaciones y detalles que ahora carecen de importancia.

15.2. EL DESCENSO DE ISTAR A LOS INFIERNOS

Comencemos por la versión más antigua que tenemos: el mito babilonio del Descenso de Istar a los infiernos. Es un mito antiquísimo, del que había ya versiones sumerias, aunque la que recojo remonta a inicios del II milenio a.C. En este mito se nos cuenta que Istar va al mundo subterráneo, sin que sepamos demasiado bien por qué. Debe pasar por siete puertas ante cada una de las cuales debe despojarse de parte de su atuendo. Al llegar a los infiernos, una vez completado esta especie de *strip tease* divino, su hermana Ereskigal lanza contra ella las sesenta enfermedades y hace que quede prisionera allí. Como resultado de este encierro se produce la siguiente situación¹:

1 Las traducciones de este texto son las de F. Lara Peinado, *Mitos sumerios y acadios*, Madrid 1984.

Después que la señora Istar hubo descendido al Mundo Inferior,
 el toro no monta a la vaca, el asno no se acerca a la burra,
 en la calle el hombre no fecunda a la doncella,
 el hombre yace solo en su cámara,
 la doncella yace sola sobre su costado
 (...)

el aspecto de Papsukkal, el visir de los grandes dioses era decaído,
 su rostro estaba nublado.
 Vestía de luto, se había dejado crecer largo cabello,
 Samas avanzó ante Sin, su padre, llorando,
 delante de Ea, el rey, se deslizaron sus lágrimas.

Los dioses toman cartas en el asunto y propician una serie de estrategias, por lo que la situación se arregla y la diosa vuelve a franquear las siete puertas y regresa a la tierra. Se supone, aunque no se expresa, que la fertilidad reaparece con ella.

15.3. EL MITO UGARÍTICO DE BA'LU Y MÔTU

El segundo texto en que centramos nuestra atención es un mito ugarítico, hallado en los archivos de Ras Samra, y datable en el s. XIV a.C., el de la Lucha de Ba'lu (que nos es más familiar con el nombre de Baal) y Môtu.

Es un mito muy largo. En él se nos cuenta que Ba'lu (dios de la tempestad y equivalente de Zeus en Ugarit) se declara vasallo de Môtu, dios de la esterilidad y la muerte. Tras una serie de episodios, Ba'lu desaparece y se envía a varios dioses a buscarlo. Entre ellos está la diosa 'Anatu. Es entonces cuando se leen los siguientes versos²:

También 'Anatu recorrió y rastreó
 todo el monte, hasta las entrañas de la tierra,
 toda altura hasta el seno de los campos.(...)
 llegó hasta Ba'lu, caído en tierra.
 Por vestido se cubrió con una túnica ritual
 La piel con un cuchillo de piedra desgarró,
 las dos trenzas con una navaja de afeitar.
 se laceró las mejillas y el mentón (...)

2 Traducción de G. del Olmo Lete, *Mitos y leyendas de Canaan según la tradición de Ugarit*, Madrid 1981.

Cuando se sació de llorar
de beber como vino lágrimas
en voz alta gimió a la luminaria de los dioses. Sapsu:
Cárgame, por favor a Ba'lu, el victorioso, etc.

El dios Sapsu, a quien pide ayuda es el dios del sol, detalle que es importante señalar, para más adelante.

Muerto Ba'lu, encargan que se ocupe del trono Ataru, pero sus pies no llegaban al escabel y su cabeza no alcanzaba su remate (es decir, el trono le venía físicamente grande), por lo que renuncia. Se produce entonces una situación de sequía descrita de manera somera en el siguiente texto:

El vigor ha fallado a los hombres
el aliento a las multitudes de la tierra.

Se trata de una situación de estagnación, narrada aquí de un modo somero. La hallamos más desarrollada en la epopeya, de temática paralela a la de ésta, llamada de Kirta (Del Olmo p. 316). En este mito es la enfermedad del rey la que produce la carestía de la tierra, que se describe en el siguiente pasaje:

Alzaron sus cabezas los labriegos,
hacia arriba los que cuidan el trigo,
pues el grano se había acabado en sus depósitos,
se había acabado el vino en sus odres,
se había acabado el aceite en sus tinajas.

Pero sigamos con la epopeya de Ba'lu y Môtu. 'Anatù lucha contra Motu y lo destroza, así que por fin Ba'lu recupera el poder y con él vuelve la fertilidad.

Sería posible citar otros ejemplos, como el mito egipcio de Tefnut, que se va al desierto y se vuelve una fiera hasta que es persuadida a regresar por la elocuencia de Tot. Pero dejémoslas, porque no harían más que complicar nuestro ejemplo. Así que prosigamos nuestro recorrido, para llegar a las versiones hititas.

15.4. LAS VERSIONES HITITAS

En hitita conocemos un amplio grupo de textos muy similares entre sí, con un esquema narrativo casi idéntico. Sus protagonistas varían, aunque todos ellos (Telipinu, Anzili y Zukki y otros) son dioses del fondo

religioso hático, es decir, de la población que existía en Anatolia antes del dominio de los hititas y que quedó como substrato cultural y, sobre todo, religioso. Estas narraciones se ven enmarcadas en un ritual mágico (llamado *mugawar*, esto es, 'súplica'), que obedece a la idea de que cualquier desastre anormal se debe al abandono de un dios. Se trata con este ritual de llevar a cabo determinadas prácticas para que la divinidad ofendida vuelva y el orden normal se restablezca.

El encabezamiento de estos *mugawar* indicaba la ocasión en que debían recitarse; por ejemplo, para ayudar a bien parir a una mujer con dificultades, para paliar la esterilidad de la reina o para que una fuente seca vuelva a fluir.

Los rituales en que estos mitos se encuadran se basan en la idea de que cualquier situación anormal y, por supuesto, mala, se debe al abandono de un dios. Los efectos que se achacan a la cólera de un dios irritado pueden ser múltiples, bien privados, como la enfermedad de un pariente, bien públicos, motivados por una falta del rey, que redundan en perjuicio de su reino. Cuando ocurre alguno de estos casos no importa tanto saber la causa de la ira de la divinidad ofendida, cuanto conocer lo que es preciso hacer para que vuelva. Se trata por tanto de mitos que ejemplifican la necesidad de los dioses, como garantes del bienestar humano, y la forma en que los propios dioses, en el tiempo de los mitos, lograron con sus prácticas mágicas la vuelta de otra divinidad airada. Para conseguir el mismo efecto, los hombres deben repetir en el rito estas prácticas, al tiempo que recitan el relato.

El mito suele comenzar *ex abrupto*, con la constatación de que un dios se irritó, sin que importe demasiado el porqué. Su irritación se expresa de un modo curioso. Veamos el caso de las diosas Anzili y Zukki, que tiene, sin duda, tonos divertidos:

Anzili se irritó y Zukki se irritó. El zapato izquierdo se lo calzó en el pie derecho y el zapato derecho se lo calzó en el pie izquierdo. Se puso el vestido del revés: el pectoral se lo fijó por la parte de atrás del vestido, dejó caer la parte de atrás del velo por delante y la parte de delante, por detrás. Se levantó y salió airadamente de la habitación.

Descripciones parecidas se encuentran en otras versiones. El efecto inmediato de la marcha del dios es una situación lamentable de la tierra, con el estancamiento de la vida y de la fertilidad. Veamos cómo lo relata la primera versión del mito de Telipinu:

El vaho se apoderó de las ventanas, el humo se apoderó de la casa. En el hogar, los leños estaban sofocados; en los pedestales, los dioses estaban sofocados; igualmente en el corral, las ovejas y en el establo, las vacas, estaban sofocadas. La oveja desamparaba a su cordero y la vaca desamparaba a su ternero.

Telipinu se fue y se llevó el grano, la brisa fértil, el crecimiento (...), la saciedad del país y del prado. Telipinu se fue al pantano y se perdió en el pantano. El cansancio se deslizó sobre él. Y así el grano, la espelta, no medra. Y así las vacas, las ovejas y las mujeres no quedan preñadas, y las que ya estaban preñadas, no paren.

Las montañas se secaron, los árboles se secaron y no echaban yemas. Los pastos se secaron, los manantiales se secaron. En la tierra sobrevino la escasez y los seres humanos y los dioses perecían de hambre.

Prosiguiendo con el esquema de los mitos anatolios de los dioses que desaparecen, se nos presenta una escena en los cielos en la que se describe el hambre de los dioses, privados de sus ofrendas, y en la que éstos deliberan sobre lo que deben hacer. En la búsqueda del dios colaboran algunos dioses, si bien es casi siempre Hannahanna, la diosa madre, la que determina lo que debe hacerse. Intervienen también algunos animales: veamos la versión de Telipinu:

Los grandes dioses y los dioses menores se pusieron a buscar a Telipinu. El dios del Sol envió a la veloz águila:

—Ve e inspecciona las altas montañas, inspecciona los valles profundos, inspecciona el oscuro oleaje.

El águila partió y no la encontró.

También envían una abeja a buscar al dios, que lo encuentra, pero no consigue apaciguarlo. Entonces se ejercen sobre el dios algunas actuaciones mágicas — infructuosas las primeras, efectivas las últimas— en que intervienen dioses, como Kamrusepa, la diosa hechicera, y hombres. Tales actuaciones mágicas, que naturalmente realizaban también quienes estaban recitando el mito, se basaban en el principio de la magia por simpatía, según el cual lo semejante produce efectos semejantes. Se dice, por ejemplo lo que encontramos en el siguiente pasaje:

Mira, hay higos. Del mismo modo que los higos son dulces, Telipinu, que también tus entrañas y tu alma se endulcen.

Del mismo modo que dentro de la aceituna hay aceite, y dentro de la uva hay vino, Telipinu, que dentro de tu alma haya también bondad.

Por fin, y como consecuencia de los ritos practicados, el dios vuelve y la situación se restablece: al tiempo que la naturaleza recupera la normalidad, se refuerzan, correlativamente, el vigor y el poder del rey. Veamos el final de la misma versión:

Telipinu regresó a su casa y se ocupó de su país. El vaho abandonó las ventanas, el humo abandonó la casa. Se erigieron de nuevo altares a los dioses. El hogar dejó arder el leño. Dejó a las ovejas en el redil y dejó las vacas en el establo. La madre se ocupó de su hijo, la oveja se ocupó de su cordero, la vaca se ocupó de su ternero y Telipinu se ocupó del rey y de la reina para asegurarles en lo sucesivo larga vida y vigor. Telipinu se ocupó del rey. Ante Telipinu se alzó un árbol siempre verde, y del árbol siempre verde está colgado un vellón de cordero. Ello significa grasa de cordero, significa grano de trigo, significa vino, significa vacas y ovejas, significa largos años y descendencia. Significa augurio favorable del cordero, significa obediencia e igualmente significa buenos perniles, significa crecimiento y significa brisa fértil.

15.5. EL HIMNO HOMÉRICO A DEMÉTER

En Grecia encontramos el tema en el *Himno homérico a Deméter*, que se data entre finales del VII a.C. y principios del VI a.C. En él se nos describe que Perséfone, hija de Deméter, es raptada por el dios de los infiernos, Hades. Antes de desaparecer bajo tierra, la muchacha da un grito, que es oído por su madre. Su reacción se describe así (40-48):

Un punzante dolor le sobrecogió el corazón. En torno a sus cabellos 40
perfumados de ambrosia destrozaba con sus manos el tocado.
Se echó un sombrío velo sobre ambos hombros
y se lanzó como un ave de presa sobre lo firme y lo húmedo,
en su busca. Mas decirle la verdad
no quería ninguno de los dioses ni de los hombres mortales. 45
Ninguna de las aves de presa se le acercó como veloz mensajera.
Desde entonces, durante nueve días la venerable Deó, por la tierra
anduvo errante, llevando en las manos antorchas encendidas.

Es Helio, el Sol, quien le cuenta que su hija ha sido raptada por Hades. Irritada, Deméter se separa de los demás dioses, baja a la tierra, Eleusis y allí es acogida en el palacio del rey como nodriza y una esclava. Yambe, consigue aminorar su irritación.

Pero la diosa sigue enfadada y como consecuencia de ello se produce una terrible situación (vv. 305-313):

El más terrible año sobre la tierra fecunda 305
 hizo que fuera aquél para los hombres y el más perro, pues la tierra
 no hacía medrar semilla alguna, pues las ocultaba Deméter, la bien
 coronada.

Muchos corvos arados arrastraban en vano los bueyes sobre los labrantíos
 y mucha cebada blanca cayó, inútil, a tierra.

Y de seguro habría hecho perecer a la raza toda de los hombres de antaño 310
 por la terrible hambruna y del magnífico honor de las ofrendas
 y sacrificios habría privado a los que ocupan olímpicas moradas,
 si Zeus no se hubiese percatado y lo hubiera meditado en su ánimo.

En efecto, Zeus le envía a Iris y a otros dioses, sin conseguir que
 abandonara su actitud. Así que envía a Hermes al Hades para que con-
 venza a Hades de que trajera a Perséfone.

Por fin llegan a un pacto, que la muchacha pase parte del tiempo con
 su madre, parte en los infiernos con Hades. Y así se arregla la situación
 maltrecha de la tierra (470-476):

Así habló y no desobedeció Deméter, la bien coronada. 470
 Al punto hizo surgir el fruto de los labrantíos de glebas fecundas.
 Toda se cargó de frondas y flores la ancha tierra,
 y ella emprendió el camino y a los reyes que dictan sentencias
 les enseñó (a Triptólemo y a Diocles fustigador de corceles,
 así como a la fuerza de Eumolpo y a Céleo, caudillo de huestes) 475
 el ceremonial de los ritos y les reveló los hermosos misterios.

15.6. UN CUENTO DE GRIMM Y UN POEMA CONTEMPORÁNEO

Incluso, andando el tiempo, hallamos paralelos de esta interrupción de
 la vida y la fertilidad en el cuento popular, en temas como el de la *Bella
 durmiente del bosque*. Veamos la descripción de los Grimm cuando la
 muchacha se pincha el dedo con un huso:

Y el sueño se enseñoreó de todo el palacio; el rey y la reina, que acaba-
 ban de llegar y habían entrado en el salón real, empezaron a dormir y toda
 la corte con ellos. Se durmieron también los caballos en el establo, los
 perros en el patio, las palomas en el tejado, las moscas en la pared e incluso
 el fuego que chisporroteaba en el fogón se calló y se durmió. El viento se
 calmó y en los árboles delante del palacio no se movió una hoja más.

Una situación que vuelve a la normalidad cuando la muchacha des-
 pierta.

Sólo a título de curiosidad, citaré a una poetisa actual, Clara Jarnés, a la que han llegado los ecos del viejo mito anatolio (en este caso por vías declaradas, la traducción española del texto hitita). En su *Creciente fértil*, de 1989 hallamos, entre otros muchos ecos de literaturas orientales, el siguiente poema:

Las nieves arrastran ya el silencio monte abajo
y los pájaros huyen. Los reyes en plegaria
depositan vellones en los árboles verdes.
en tanto que enrojecen las hojas de la parra
y desnudo el castaño dibuja ya el quebranto.
Eres tú que, dormido, paralizas la vida.
Emerge ya del sueño, el vellocino hirsuto
de mi tronco te reclama.

15.7. ESBOZO DE ANÁLISIS DEL RECORRIDO DE UN MITO

Terminadas las lecturas, esbozemos el recorrido y las alteraciones que han sufrido estos temas básicos, comenzando de nuevo por el principio, por Oriente y por el segundo milenio.

Según una interpretación extendida, el mito babilonio del Descenso de Istar parece estar motivado en última instancia como una explicación mítica (lo que llamamos un *aition*) de la desaparición de Venus, planeta de Istar, al tiempo que como un *aition* de la estacional desaparición de la fertilidad. Se trata por tanto de un mito de los que se asocian con acontecimientos cíclicos de la naturaleza y se narran de forma recurrente, a plazo fijo, en un ritual anual. Su trama es bastante simple y, aun cuando tiene un elaborado carácter literario, conserva aún una clara relación con un ritual; lo más probable es que se recitara a plazo fijo y que acompañara un rito en el que desvestían y volvían a vestir una imagen de la diosa al tiempo que iban recitando el mito. La diosa Istar, es una diosa madre de las fieras, guerrera y divinidad del amor, lo que la hace la protagonista más adecuada para un mito como éste que concierne sobre todo a la desaparición universal del deseo amoroso. Aparece aquí por primera vez el tema recurrente de las manifestaciones de duelo en el rostro y en el cabello.

El poema ugarítico de Ba'lu y Môtu presenta una estructura más complicada. Hallamos una serie de elementos coincidentes con el anterior: la desaparición de Ba'lu y su muerte a manos de Môtu es el correlato de la desaparición de Istar y su marcha al mundo de los muertos por el ataque de Ereskigal; asimismo, la desaparición de uno y de otro pro-

vocan efectos similares de detención de la vida. El mito sigue siendo estacional y recurrente, y es probable que se recitara en un festival de año nuevo. Pero hay una serie de diferencias: la primera, es que ahora el acento se pone en la fertilidad de la tierra, en los aspectos vegetales, que son la gran obsesión temática ugarítica. La segunda, es que el enfrentamiento está concebido como un mito de combate: Ba'lu, dios de la fertilidad (ayudado por 'Anatu) y Môtu, la divinidad de la esterilidad y la muerte, sostienen una terrible lucha; la desaparición-muerte del dios produce en los demás dioses exagerados síntomas de duelo. En tercer lugar, en este mito aparecen asociados, igual que en el de Kirta, la fertilidad de la tierra y la salud del gobernante. En suma, el tema estacional se ve trascendido a problemas más amplios: por un lado, al gran conflicto de la vida y de la muerte, entendido en los términos de que la afirmación de la vida no se establece sino como consecuencia de una lucha contra los principios de la muerte. Por otro, se establece un paralelismo absoluto entre la vida y el orden, así como entre la muerte y el desorden. Como la muerte, el desorden es omnipresente y nunca es derrotado del todo: el gobernante, que encarna y garantiza el orden, encarna y garantiza, a la vez, la fertilidad y la vida. Un último detalle es que también aquí se describe una serie de acciones de la diosa motivadas por su estado de ánimo: cubrirse con una túnica ritual, en vez de su rico vestido, y actuar contra su tocado y contra su propio rostro.

El mito anatolio, por su parte, se mantiene aún dentro de una función ritual, pero ya no es un mito estacional, de Año Nuevo, sino que sirve de ilustración a un ritual de apaciguamiento. Se entiende que una situación desastrosa es fruto de que algún dios ha dejado de velar por el bienestar de los hombres y se trata de apaciguarlo por medio de una serie de prácticas mágicas. Por otra parte, se implican ahora los seres humanos en la trama. Mientras que el dios que muere y resucita lo hace así, de forma estacional o no, pero en todo caso como resultado de una historia ajena por completo a la acción de los hombres, Telipinu y los demás protagonistas de los mitos hititas de los dioses que desaparecen no mueren, sino que se marchan, airados por culpa de las acciones humanas, por lo que su vuelta debe ser propiciada por quienes provocaron su rencor. La historia es que un dios se irrita (de ahí que no encontremos ahora muestras de duelo, sino de irritación) y su marcha produce una situación desastrosa, en la que se habla tanto de su efecto sobre la vegetación como de los que produce sobre los animales y los seres humanos. Reencontramos el tema de la búsqueda que hallábamos en el

mito ugarítico, donde 'Anatu busca a Ba'lu, hasta hallar su cadáver. En ambos casos el mitivo de la búsqueda del dios es para que restituya lo que se ha ido con él: la fertilidad de la tierra. Pero sobre todo, se añade un tema nuevo: la falta de ofrendas de los hombres provoca el hambre de los dioses, que se alimentan de ellas. También es significativa la intervención del dios del sol en el mito hitita. No es probablemente casualidad que sea también el dios del sol, Sapas, quien ayude a 'Anatu en la recuperación del cuerpo de Ba'lu en la versión ugarítica. Como tampoco puede serlo la descripción del estado de ánimo del dios irritado con referencias a su forma de vestirse y con respecto a su tocado. Hay aún en este mito, de gran riqueza, otros temas secundarios, como el envío del águila, en su calidad de vigia desde las alturas, y de la abeja, que se basa en la creencia popular de que su picadura cura la parálisis y de que su miel purifica.

El dios, como siempre, es encontrado y en este caso no rescatado de la muerte, sino apaciguado con prácticas mágicas. La situación de bienestar se restablece y, como en el mito ugarítico, se incorpora el tema de la relación del bienestar de la tierra con el bienestar de la familia real. Un vellón de cordero colgado de un árbol sirve de talismán de la legitimidad real y de la armoniosa relación del poder real y el orden de la naturaleza.

El mito griego narrado en el *Himno a Deméter* hereda este conjunto de temas, pero se enriquece con nuevos elementos: a) la visita a Eleusis de Deméter y la instauración de los misterios y b) la carestía provocada por el rapto. El mito vuelve a ser etiológico y estacional (la causa de la falta de fertilidad estacional de la tierra). Lo más verosímil es que en la versión más antigua la propia Deméter bajaría a los infiernos. Huellas de esta versión las hallamos en el *Himno Orfco* 41.5, entre otras fuentes. Pero en el Himno homérico el tema se desdobra. Perséfone es la que baja a los infiernos y es la pérdida de su hija la que causa la irritación de la diosa y la estagnación de la tierra. La motivación del griego es un rapto divino, no acciones humanas. Pero sí intervienen seres humanos en la propiciación del dios irritado. La esclava Yambe que con sus chanzas y gestos obscenos hace que la diosa abandone su irritación.

Vemos en el himno el tema de los síntomas del dolor, como en el mito anatolio. Luego una adaptación del tema del envío del águila³. Y

aquí es la irritación de la diosa la que causa un desastre en la tierra, ahora reducido a la falta de vegetación, ya que Deméter es diosa del cereal. La diosa provoca el hambre de los hombres, pero ya no el hambre de los dioses. Es evidente que el poeta griego no considera apropiada con su visión de los dioses el que puedan pasar hambre. Deméter no atenta contra el estómago de los dioses, sino sólo contra su honra. Pero curiosamente encontramos huellas de esa concepción más antigua en la trama de las *Aves* de Aristófanes, donde una conspiración de pájaros que construye un muro entre el cielo y la tierra deja a los dioses sin las ofrendas y los condena al hambre.

Pero siguiendo con el *Himno a Deméter*, vimos que es el dios del sol, Helio, quien ayuda a Deméter, avisándola del rapto. Aunque Helio aparece a menudo en la literatura griega como testigo y guardián del derecho, en su calidad de dios que todo lo ve, tampoco parece casual su aparición aquí, habida cuenta del papel importante del dios del sol en los mitos del Próximo Oriente con el que estamos comparando éste. Pero es Zeus, dios supremo, el que toma cartas en el asunto y el que resuelve la cuestión. En la concepción oriental de los dioses, éstos pueden ser vencidos innumerables veces y recuperarse en el poder múltiples ocasiones, pero el dios supremo de la religión griega, Zeus, no puede estar sujeto a tales veleidades. El desastre sólo aparece como una hipótesis irreal, atajada en seguida por la previsión del dios.

Pero, lo que es más importante, el *Himno a Deméter* no es ya la «letra» del ritual, como tal. Alude a elementos de un ritual, que es otro, el de los Misterios Eleusinos, y es un *aition* de su fundación, pero no se recita en él. Es ya literatura en un sentido más moderno.

La relación entre el mito de fertilidad y el poder aparece más difusa. Se menciona la llegada de Deméter al palacio del rey de Eleusis, y cómo enseña a los hombres el ceremonial de los ritos. En una comunidad que ya no tiene reyes, el tema de la realeza aparece transferido a la legitimación de las familias que ostentan en exclusiva el derecho a dirigir la celebración de los ritos.

Como muestra de los vericuetos y variedades por los que puede dispersarse un mito, hallamos el tema del vellón colgado de un árbol en relación con la legitimidad de la realeza en otro mito, en el de Jasón y los Argonautas, que parten en busca del vellocino de oro, talismán de la realeza y de la prosperidad de la tierra. Jasón quiere deponer a Pelias, que es ilegítimo, reclamando para sí el derecho a reinar como heredero legítimo. Para ello debe traer el vellón, el símbolo de la legitimidad real

y de la felicidad del pueblo que tiene a un rey legítimo. A la luz del mito hitita entendemos por primera vez por qué Jasón, para reclamarle el reino a Pelias, tiene que irse a lejanas tierras a buscar una piel de cordero. Del mismo modo que encontramos la concepción de la solidaridad del bienestar de la tierra con la salud del rey en el *Edipo rey*, en que la culpa que mancha a Edipo se refleja en una peste atroz que cae sobre Tebas. Y de igual modo que el tema del descenso de Istar lo hallamos en la búsqueda de Adonis por parte de Afrodita.

Pero sigamos nuestro recorrido y dejemos los caminos laterales. Por fin, el tema de la detención de la vida por el letargo o derrota de un dios llega atenuado a la mitología «de andar por casa» que es el cuento europeo. El gran tema queda en un pequeño asunto doméstico. La estagnación de la tierra se limita a los alrededores del palacio. Ya no es una divinidad la que la provoca (estamos en un ambiente cristiano); se trata sólo de una jovencita de quince años, sumida en ese estado por la envidia de un hada malvada. La resolución del conflicto no es la lucha sino el beso de amor de un príncipe azul. La descripción, consecuentemente con el carácter literario del cuento europeo es humorística.

Por último, en el poema de Clara Jarnés, el mito hitita es una pura alusión literaria, intelectual, incluso con referencias bibliográficas, para articular un poema amoroso.

16. GENERACIONES DE DIOS Y SUCESIÓN INTERRUPTA: EL MITO HITITA DE KUMARBI, LA *TEOGONÍA* DE HESÍODO Y LA DEL *PAPIRO DE DERVENI*

16.1. INTRODUCCIÓN

En diferentes culturas del mundo, hallamos relatos en que se narra cómo en los tiempos primigenios, unos dioses, también primigenios, fueron siendo destronados por otros, nacidos después que ellos, hasta que en un momento determinado una divinidad consiguió hacerse definitivamente con el poder. Estos relatos se encuentran a menudo relacionados con el tema de los orígenes del mundo y de la soberanía, así como con el del establecimiento del orden sobre la tierra, pero también presentan una estrecha relación —que a primera vista resulta más extraña— con diversas especulaciones sobre relaciones sexuales anormales y nacimientos extraordinarios.

En este capítulo me centraré en un pequeño grupo de ellos: en el mito hurrohitita llamado *El reinado de los cielos* o *La teogonía* y en dos versiones griegas emparentadas con él: la narrada por Hesíodo en la *Teogonía* y la de la Teogonía órfica del *Papiro de Derveni*. Razones distintas me aconsejan dejar a un lado otras dos narraciones griegas de este tema, la debida a Herenio Filón de Biblos (un escritor del I/II d.C. que aseguraba haberla leído en un original fenicio, obra de un tal Sancuniatón), conservada en Eusebio de Cesarea, y la de Apolodoro (*Biblioteca* 1.1.1 ss.): la primera, porque, aunque se trata de una versión de antiguos mitos fenicios, se vio sometida a una interpretación evemerista y racionalizada propia de la época de Herenio Filón, que los distorsionó considerablemente. Su análisis nos llevaría a problemas específicos, como el de dis-

tinguir lo que era antiguo y lo que fue añadido por Filón y a estudiar un tipo de modificaciones del mito de características muy distintas de las que pretendo examinar aquí. La versión de Apolodoro, por su parte, es ya contaminada, tardía, propia de un mitógrafo, y comporta, también por su parte problemas propios. He preferido, por ello, dejar ambas fuera de consideración.

Las similitudes entre la versión hesiódica y el poema hurrohitita son tan evidentes que fueron advertidas desde el mismo momento en que las tablillas hititas pudieron leerse. Hoy día son de sobra conocidas por los estudiosos y están en todos los manuales de literatura griega y de literatura y religión hititas. Podría parecer en principio ocioso volver a insistir en esta cuestión. Sin embargo hay algunas razones que me han animado a reexaminarla: la primera es que considero muy interesante la propuesta de analizar los motivos de la intromisión de niveles temporales en el tiempo mítico en que se supone que nacieron los dioses, y más aún, en las disputas de éstos por el poder. La segunda es que en los últimos años se ha introducido en la discusión sobre estos mitos una nueva versión: la teogonía órfica que conocemos sólo a través de los comentarios contenidos en el llamado *Papiro de Derveni*. La tercera es el intento de determinar el motivo por el que los mitos de soberanía se asocian con el tema de las relaciones sexuales anormales y los nacimientos extraordinarios. La cuarta es que, si analizamos las dos versiones, observamos que, pese a las semejanzas en la trama, hay una profunda diversidad en la concepción religiosa de ambos mitos. Por ello, la comparación entre las dos versiones puede permitirnos acceder a un excelente ejemplo de la forma en que, utilizando los mismos elementos, se configuran dos relatos de significado distinto en una y otra cultura, que traslucen hasta qué punto es diferente la manera en que hititas y griegos conciben la naturaleza de sus dioses y sus relaciones con el mundo y con los hombres. En consecuencia, pasaré revista a los detalles que diferencian ambas versiones, examinándolos como síntomas de la gran diversidad existente en las concepciones religiosas y mitológicas que las sustentan.

El orden en que procederé será el siguiente: tras examinar cada una de las versiones míticas de este tema, esbozaré los contenidos básicos de este complejo mítico y la ideología que, en mi opinión, los sustenta, y señalaré las diferencias de detalle entre cada versión, para terminar por un análisis de los significados comunes y diferenciales entre ellos.

16.2. EL MITO HURROHITITA

La versión más antigua que conocemos de este mito es un texto hitita. Entre los documentos hallados en los archivos de Bogazköy, la antigua Hattusas, capital del reino hitita, se encontraron algunos textos mitológicos. Los más interesantes, tanto por su contenido como por su valor literario son, sin duda, los que configuran el llamado «Ciclo de Kumarbi». El *terminus ante quem* de estos textos es el siglo XIII a.C., ya que la capital hitita fue destruida hacia el 1200 a.C., pero los mitos son indudablemente más antiguos. Los poemas están escritos en hitita, pero proceden de una versión hurrita. Incluso hay restos de esa versión, que debe situarse hacia el XVI/XV a.C., pero son demasiado escasos para facilitar la comparación con la hitita. Sabemos, al menos, que la versión hitita ha respetado los nombres de los personajes de la hurrita, como el del dios protagonista, Kumarbi, y el del monstruo Ullikummi. Aun cuando se trata de mitos de origen hurrita, me referiré siempre a ellos como hititas, dado que es hitita la lengua en que están escritos.

El poema que más va a interesarnos en este capítulo es el que se tituló convencionalmente *El reinado de los cielos o la Teogonía*. Y digo convencionalmente por dos motivos: el primero, porque el título original del poema parece ser *El canto de Kumarbi*, y el segundo, porque ni es un reinado de los cielos (toda la lucha por el poder sucede en la tierra), ni tampoco es una verdadera teogonía, ya que no se describe el sucesivo nacimiento de diversos dioses, sino más bien sus sucesivos destronamientos. Es probable que fueron las similitudes con la *Teogonía* hesiódica las que condicionaron este segundo título. Más apropiado es el de *La realeza divina*.

El poema nos narra en un verso rudimentario pero no carente de belleza la forma en que diversos dioses se usurpan el poder, hasta que uno de ellos, llamado Tesub y cuyo carácter de dios de la Tempestad y divinidad suprema del panteón hurrita lo asimilan al griego Zeus, consigue detener esta cadena de destronamientos y sale victorioso del intento de derrocarlo promovido por su antecesor. En otros poemas se continuaba la narración con nuevos intentos de ocupar el supremo poder divino por parte de otros personajes¹.

Tras un proemio en que se invoca a los dioses primigenios en general y a una serie de divinidades por su nombre, comienza la narración.

1 Véanse los capítulos 17 y 18.

Antes, en los antiguos años, fue rey en los cielos Alalu.
Alalu está sentado en el trono
y el poderoso Anu, el primero de los dioses, se hallaba ante él,
se prosternaba ante sus pies
e iba poniéndole en la mano las copas para beber.
Nueve años contados fue Alalu rey en el cielo.
Pero al noveno año, Anu entabló combate contra Alalu. Derrotó a Alalu,
éste huyó corriendo ante él
y descendió a la negra tierra.
Descendió él a la negra tierra y en el trono se sentó Anu.
Anu está sentado en el trono
y el poderoso Kumarbi le daba de comer,
se prosternaba ante sus pies
e iba poniéndole en la mano copas para beber.
Nueve años contados fue Anu rey en el cielo.
Al noveno año, Anu entabló combate contra Kumarbi.
Kumarbi, descendencia de Alalu, entabló combate contra Anu.
Ante los ojos de Kumarbi ya no resiste Anu,
se zafó de las manos de Kumarbi,
voló Anu y subía al cielo.
Por detrás se le acercó Kumarbi, cogió por los pies a Anu
y tiró de él desde el cielo hacia abajo. Le mordió los genitales
y su virilidad se mezcló, como el bronce, con las entrañas de Kumarbi.
Cuando Kumarbi hubo tragado en sus entrañas la virilidad de Anu,
se regocijaba y se reía. Anu se volvió hacia él
y comenzó a decirle a Kumarbi:
«Te regocijaste en tus entrañas porque tragaste mi virilidad.
¡No te regocijes en tus entrañas!
En tus entrañas he puesto una carga.
En primer lugar te he preñado con el pesado Tesub,
en segundo lugar te he preñado con el Aranzah no soportable,
en tercer lugar te he preñado con el pesado Tasmisu.
Otros dos espantosos dioses he puesto,
como una carga, en tus entrañas.
Tú te irás y acabarás
por golpear con tu cabeza los peñascos del Tassa».
Cuando Anu terminó de hablar, subió al cielo.
Pero se escondió

y escupió de su boca Kumarbi, el sabio rey.
 De su boca escupió saliva y la virilidad mezcladas.
 Lo que Kumarbi escupió,
 lo acogió, como cosa temible, la montaña Kanzura.

Fruto de la fecundación de la montaña por el semen de Anu será el dios Suwaliya, otro nombre de Tasmisu, hermano de Tesub. Kumarbi sin embargo no se libra con ello de toda su carga. Aún lleva en su seno los otros cuatro dioses profetizados por Anu: Tesub, el que llegaría a ser dios supremo, el Aranzah, o sea, el río Tigris, Marduk, la divinidad babilonia y otro dios denominado con el sumerograma KA.ZAL, cuya transcripción, como en seguida veremos, no ha sido claramente establecida.

Kumarbi pasa su embarazo, al término del cual da a luz por diversas partes de su cuerpo a los dioses que llevaba. Así leemos:

¡Rompe el cráneo de Kumarbi! Así que por el cráneo subió KA.ZAL,
 el héroe, el rey.

La identificación del dios nacido del cráneo de Kumarbi, al que siempre se le llama con el ideograma KA.ZAL, no es clara. Mientras que unos proponen leerlo «Lujuria» (lo que haría identificable a esta divinidad con Istar), otros creen que debe leerse «rostro resplandeciente». Pero el hecho de que la divinidad nacida sea denominada «el héroe, el rey» parece apuntar sin embargo a un dios masculino. Con todo, habría aquí un paralelo del mito griego del nacimiento de Atenea². Si se trataba de Istar, porque ésta es una diosa guerrera como la griega; si es una divinidad de rostro resplandeciente, porque ello nos recordaría el epíteto *glaukopis* «de ojos de lechuza» de la hija de Zeus.

La extrema fragmentación de la tablilla no nos deja seguir el curso de los hechos con claridad, pero parece que Kumarbi, tras haber dado, él mismo, a luz a KA.ZAL, quiere devorarlo, igual que a Tesub, que aún no ha nacido, enfurecido por la humillación de haberse visto convertido en mujer por su inesperado embarazo:

Dame a mi hijo, que lo devoraré. A él, que me ha convertido en una mujer... a Tesub también lo devoraré y lo trituraré como a una caña seca.

Pero el dios Ea le da de comer, en vez de a su hijo, una roca de diorita, envuelta en pañales. Kumarbi no consigue devorarla y la escupe, de

modo que la piedra, por haber sido tocada por el dios, se convierte en un objeto de culto. El episodio parece ser la justificación mítica (*aition*) de la aparición de un meteorito.

Luego nace también Tesub, esta vez por el «buen lugar». Tras una laguna y un episodio distinto, que no hace al caso, la narración queda interrumpida, pero nos es posible conjeturar que terminaría con la derrota de Kumarbi. Además de porque el final no podría ser otro, hay un texto, un ritual de exorcismo, en el que se nos dice que Tesub desterró a Kumarbi y a su séquito, los «dioses primigenios», al mundo subterráneo.

Una última precisión que conviene recordar es que aunque se trata de un mito hurrita —Kumarbi pertenece al panteón de los dioses hurritas—, hay en él rasgos que denuncian un origen mesopotámico. En efecto, el nombre del segundo dios, Anu, corresponde claramente al sumerio An, es decir, el Cielo, como el de Alalu, su antecesor, al sumerio Alala, unos de los «21 padres y madres» del dios del Cielo mencionados en una lista de dioses babilonia. Sin embargo, no conservamos ningún mito procedente de esta cultura que pueda servirnos de modelo del que nos ocupa, aun cuando hay detalles semejantes en el *Enuma Elis* babilonio y en la *Teogonía de Dunnu*. En la *Historia fenicia* narrada por Herenio Filón, al hitita Alalu le corresponde Eliün, en griego Hipsisto «el más alto», a Anu, otro dios del cielo del que no se da el nombre fenicio, sino sólo el griego, Cielo. Lo sigue aún el fenicio El, que se identifica en textos de Ras Shamra con Kumarbi (*il kmrb*), llamado con el nombre griego de Crono. Luego se citará varias veces en el texto Ba'al Hadad, identificado con el griego Zeus, que corresponde al hurrita Tesub.

La continuación de la historia en el poema *El reinado de los cielos* nos es desconocida, por el pésimo estado de conservación del texto. Pero sabemos que con el final del «Reinado de los cielos» no se terminan los desafíos para Tesub, ya que se nos han conservado otros poemas, en los que Kumarbi continúa siendo una amenaza para él. Aunque no vuelve a enfrentarse personalmente con él, va engendrando descendientes para que lo destronen. Me limitaré tan sólo a apuntar los temas. Kumarbi, unido con la hija del Mar, engendra al dragón Hedammu, de inmensa voracidad que arruina a los hombres, provocando que éstos no puedan hacer ofrendas a los dioses, de modo que los dioses padecen hambre. Istar debe seducirlo y narcotizarlo y luego el monstruo acaba por ser derrotado³.

En el *Canto de Ullikummi*, Kumarbi se une sexualmente a una roca para engendrar en ella a Ullikummi, un monstruo de diorita de crecimiento constante que amenaza con cerrar la separación entre Cielo y Tierra, esto es, volver a la época primigenia anterior a la separación de ambos.

Istar intenta también seducirlo, pero Ullikummi es insensible a sus encantos. Sólo consiguen librarse de él cuando lo sierran con la sierra primigenia en el punto en que estaba clavado en el hombro de Upelluri, el dios que sostiene al mundo sobre sus espaldas.

Otros personajes que compiten con Tesub por la soberanía en los cielos son uno llamado Plata y otro designado con el ideograma KAL. Todos ellos lo ponen en peligro grave, lo derrotan, Tesub debe retirarse humillado y cederles terreno hasta que a duras penas y con ayuda de otro u otros dioses, bien de Istar, bien de Ea, puede restablecer la situación. Tesub aparece en el ciclo de Kumarbi como un dios siempre amenazado y que es cíclicamente derrotado, aunque en cada ocasión logra recuperar el poder.

16.3. EL MITO HESIÓDICO

Hesíodo inserta el tema de las diversas generaciones de dioses y el destronamiento de varios dioses supremos sucesivos dentro de su *Teogonía*. Se trata de una narración bastante extensa e interrumpida por múltiples episodios secundarios. Razones obvias de extensión me obligan a limitarme aquí a señalar tan sólo aquellos aspectos relevantes para los puntos de vista que pretendo sostener.

En lo que podríamos llamar el «programa» de los mitos contenidos en la *Teogonía* (105-113) enuncia ya Hesíodo una tajante división entre una primera generación de dioses, y otra que procedía de la primera:

Celebrad la sacra stirpe de los inmortales que por siempre existen, 105
los que nacieron de Tierra y del Cielo estrellado,
y de Noche sombría y a los que crió el salobre Ponto
(...)
y los que nacieron de ellos, los dioses dadores de bienes; 111
cómo se partieron las riquezas, cómo se dividieron las honras
y cómo además por vez primera ocuparon el escarpado Olimpo.

Se trata pues de una toma del poder divino (no otra cosa significa el reparto de riquezas y honores y la ocupación del Olimpo) por parte de

unos dioses nuevos, calificados de «dadores de bienes», que sustituyen en esa situación de preeminencia a una primera generación, la de la Tierra y el Cielo. Luego se desarrollará este esquema con el llamado mito de la sucesión que constituye la verdadera «espina dorsal» del poema.

Cielo mantiene con Tierra relaciones sexuales incesantes, que impiden el nacimiento de los hijos de ésta, con la consiguiente molestia de la Tierra. Por cierto que estos hijos son calificados de forma no demasiado elogiosa (*Teogonía* 155-156):

los hijos más terribles y odiaban a su padre
desde el principio.

Uno de los hijos de Cielo, Crono, por consejo de su madre, castra a su padre. De las salpicaduras de sangre producto de la emasculación, recogidas por la tierra, nacen las Erinis, los Gigantes y las Melias (*Teogonía* 182-187). Conviene señalar que esta iniciativa de la Tierra, llevada a cabo por su hijo, se considera por el poeta como una consecuencia lógica de la maldad de Cielo (*Teogonía* 166 y 172):

porque primero había maquinado él acciones indignas.

La acción de Crono no está por tanto encaminada a la toma del poder, sino a aliviar la insoportable situación de su madre. El hecho es, sin embargo, que Crono se convierte en soberano de los dioses. Creo que también debemos fijar nuestra atención en la forma en que Hesíodo se refiere después a esta circunstancia (*Teogonía* 486):

al gran soberano hijo de Cielo, rey de los dioses más antiguos.

De nuevo hallamos una divisoria temporal entre los dioses de antaño y los nuevos, que habrían de ser los gobernados por Zeus.

Crono, unido a Rea, tiene seis hijos a los que va devorando nada más nacer. Ahora sí se declara taxativamente que las motivaciones son evitar que alguno de ellos le arrebatase el poder real, posibilidad que se expresa por medio de profecías de la Tierra y del Cielo (*Teogonía* 459-464):

y los iba devorando el gran Crono ... 459

a fin de que ningún otro de los ilustres Uránidas 461

ostentara entre los inmortales la regia dignidad.

Y es que se había enterado, por boca de Tierra y de Cielo estrellado,
de que su destino era verse sometido por un hijo suyo.

Tales precauciones fracasan, ya que Rea lo engaña en una de las ocasiones, cuando da a luz en secreto a Zeus y lo oculta en una gruta. La diosa le da a Crono, en lugar del recién nacido, una piedra envuelta en pañales. Hesíodo predice la posterior derrota de Crono a manos de Zeus, ya que aquél no se da cuenta de que, al devorar la piedra, deja con vida a su hijo, de quien se dice (*Teogonía* 490-491):

que bien pronto, tras haberlo domeñado con su fuerza y con sus brazos, 490
iba a desposeerle de su privilegio y a reinar entre los inmortales.

Crono acaba por vomitar la piedra, que también se convierte en un objeto de culto, pero Hesíodo reinterpreta el tema oriental para dar lugar a un *aition* específicamente griego: nos dice que la piedra es la que se conservaba en Delfos (que aún recibía culto en época de Pausanias). Además, la piedra actúa como un emético que le hace vomitar los dioses que se había tragado antes y que salen de su interior, detrás de la piedra. Zeus, salvado así de la devoración, acaba por hacerse con el poder supremo, pese a que Crono alza contra él a los Titanes. Es de destacar que en la versión hesiódica Zeus es nombrado rey «por consenso» de los dioses, una vez liberados de la violencia de los Titanes. Todo es poco para insistir en la justicia y legitimidad del nuevo dios supremo (*Teogonía* 883-885):

E instaron entonces, por supuesto, a que fuera rey y soberano
—por discretos consejos de Tierra— al Olímpico Zeus longitonante
entre los inmortales. Y él distribuyó bien las dignidades. 835

A su vez Zeus, llegado al poder en este ambiente de concordia e instaurador de un orden justo, toma sus propias precauciones para evitar que un hijo lo destrone a él. En este caso en lugar de comerse a sus hijos, se come a su propia esposa, Metis, y detiene así el proceso de la sucesión. De nuevo intervienen los constantes consejeros, Cielo y Tierra, que le advierten de los riesgos que podría comportar para el dios su descendencia (*Teogonía* 891-898):

... por discretos consejos de Tierra y de Cielo estrellado.
Y es que así lo previnieron, a fin de que la regia dignidad
no la ostentara en vez de Zeus otro de los dioses imperecederos.
Pues era su destino que engendraría hijos muy prudentes:
la primera, una hija, Tritogenia, de ojos muy brillantes ... 895
pero después también un hijo, rey de dioses y de hombres, 897
iba a engendrar, dotado de soberbio corazón.

Ello le acarrea, por cierto, problemas adicionales, como el de tener que parir él mismo a Atenea de su propia cabeza⁴.

Hesiodo, tras contarnos en la *Teogonía* que Zeus libera a los Uránidas, que le regalan el rayo, su arma característica (507ss.) y tras referir la historia de Prometeo, nos narra la Titanomaquia y la Tifeomaquia, dos intentos de contestar el poder de Zeus. La Titanomaquia se aparta notablemente del modelo oriental. Primero, por su carácter colectivo en que Crono es uno más. Segundo, porque aparece antes de la toma del poder por parte de Zeus, tan sólo como el último episodio del destronamiento de Crono, no como una reacción producida después del advenimiento de Zeus al poder.

El segundo antagonista de Zeus es Tifeo, pero de él hablaré en otro lugar⁵.

16.4. LA TEOGONÍA DEL PAPIRO DE DERVENI

Hay dentro de la literatura griega otro eco de este mismo mito, en una teogonía órfica que nos recoge el llamado *Papiro de Derveni*, un rollo de papiro hallado en 1962, en Derveni, a 10 km al noroeste de Salónica, junto a una tumba perteneciente a un grupo de seis, en los restos de la pira funeraria. Destinado a ser quemado, el papiro rodó de la pira y sólo se chamuscó, lo que, paradójicamente, posibilitó la conservación de una gran parte de él, ya que, de otro modo, la humedad lo habría destruido hace ya muchos siglos. Nos ha llegado gran parte de él. El rollo se data entre 340 y 320 a.C., lo que lo convierte en uno de los más antiguos papiros griegos conservados.

La mayor parte del texto que se ha conservado contiene un comentario anónimo, de corte alegórico y muy influido por lecturas de los presocráticos. La obra objeto de comentario era una *Teogonía* órfica, que podemos fechar a fines del siglo VI a.C. y que presenta notables similitudes con otras teogonías órficas de épocas posteriores —y que ya conocíamos a través de algunas referencias y un puñado de fragmentos literales—, pero también algunos rasgos diferenciales en puntos importantes.

Es difícil hacer afirmaciones claras sobre esta *Teogonía*, dado que sólo conservamos de ella los versos o segmentos de verso que cita su anónimo comentador. Por el orden de las citas parece claro que el poema comen-

4 Véase el capítulo 7.

5 Véase el capítulo 18.

zaria por cantar la gloria de Zeus, para retroceder luego en una especie de *flash-back* en el que se contarían los orígenes de esta situación.

En la interpretación de algunos de los aspectos que para nuestro propósito son más importantes hay considerables divergencias entre los estudiosos. Sin entrar en una discusión profunda, fuera de lugar aquí, presentaré los versos citados en el papiro que resultan más relevantes para el tema que nos ocupa, y referiré las interpretaciones divergentes más significativas. *OF* seguido del número de fragmento corresponde al de mi edición de los poemas de «Orfeo».

- OF* 4 que nacieron de Zeus, el monarca más que poderoso⁶.
- OF* 5 Zeus, cuando, recibido de su padre, el poder determinado por
los dioses
tomó en sus manos y la fuerza, y a la ilustre deidad.
- OF* 6 Y Zeus (... llegó a la cueva, donde)
se sentaba Noche, sabedora de todos los oráculos, inmortal
nodriza de los dioses,
(para que ella...) le vaticinara desde su santuario.
Y ella le vaticinó todo cuanto le era licito lograr:
cómo ocuparía la hermosa sede del nevado Olimpo.
- OF* 7 Zeus, una vez que oyó los vaticinios de su padre,
- OF* 8 se tragó el falo (de Cielo), que había eyaculado primero el éter.
- OF* 10 ... que llevó a cabo algo grande⁷...
... le arrebató la soberanía ...
Cielo, hijo de Noche, que fue el primerísimo en reinar,
Y de éste a su vez Crono, y luego el prudente Zeus.
- OF* 11 y obtuvo el ingenio y la dignidad regia de los felices.
... (cuando Zeus engulló) las fuerzas todas (de Cielo).
- OF* 12 del falo del rey nacido el primero, y a él todos
los inmortales quedaron incorporados: dioses felices y diosas,
ríos, fuentes amables y todo lo demás
cuanto entonces había llegado a ser, así que él llegó a ser único.
- OF* 13 Y ahora es rey de todos y en adelante lo seguirá siendo.
- OF* 16 Y concibió a Tierra y al anchuroso Cielo, arriba,
y concibió a Océano que fluye anchuroso con gran fuerza,
e hizo fluir en él los tendones de Aqueloo de argenteos remolinos
del que todo mar procede.

6 Se supone que precederá una frase como «canta /voy a cantar a los dioses...».

7 Se refiere a Crono, que había castrado a Cielo.

OF 18 Mas cuando hubo concebido todas sus obras la mente de Zeus,
él quiso unirse en amor con su madre.

Los problemas básicos que suscita la lectura de estos fragmentos son fundamentalmente tres:

1. Quién es el rey nacido el primero (*protogonos*). Si es un nombre propio como en algunas cosmogonías órficas posteriores, se trataría de un dios diferente, Protógono, al que habría que situar el primero, antes de Cielo. Pero puede ser un epíteto de Cielo, lo cual me parece más verosímil. En efecto, no hay nada en los demás versos conservados de esta *Teogonía* que nos autorice a postular una divinidad anterior a la secuencia Cielo-Crono-Zeus. Además, si Protógono es un nombre propio, Cielo no habría reinado el primero, como se afirma claramente (OF 10). Es evidente, por lo tanto, a mi parecer que «que fue el primerísimo en reinar» y «el rey nacido el primero» son expresiones sinónimas y referidas ambas a Cielo.

2. La interpretación de la palabra que he traducido como un sustantivo, «falo» (*aidoion*), pero que puede ser un adjetivo y significar «venerable». La primera posibilidad es la que entiende el propio comentarista; para sostener la segunda hay que suponer que Protógono intervenía como personaje en la acción de esta *Teogonía* —lo cual es más que dudoso, como acabamos de ver—, hay además que alterar el orden en que las citas aparecen en el papiro y, lo que es más difícil, suponer que el autor del comentario del *Papiro de Derveni* entiende peor que nosotros un texto que él tenía entero y nosotros, no. En mi opinión, hay que traducir «falo».

3. Todo ello afecta, como vemos, al orden de los acontecimientos en esta *Teogonía*. Si se acepta la presencia de Protógono como personaje, hay que alterar el orden de las citas y suponer en el comentarista una considerable falta de entendederas, mientras que la lectura «falo» resulta más acorde con las propias citas y fía más en la capacidad del anónimo autor del papiro para entender lo que lee.

Sobre esta base, podemos reconstruir a grandes rasgos la línea argumental. El primer rey fue Cielo (10.3), y el primero que nació (12.1). Es hijo de la Noche (10.3), si bien ésta no parece tener ninguna relación con la soberanía. Cielo tiene como hijo a Crono (10.4), que luego castra a su padre; ésta es la interpretación de «llevó a cabo algo grande» (10.1). Crono tiene como hijo a Zeus, quien, luego, obedeciendo a unas predicciones de la Noche (6) y de Crono (7), devora el falo de

Cielo (8). Con ello queda embarazado y da a luz a su vez a otros dioses (12, 16) y, lo que es más curioso, a los ríos, lo que asimilaría aún más el mito griego al hitita en el cual, recuérdese, nace de Kumarbi un río, el Aranzah. Por último, Zeus comete incesto con su madre, Rea (18).

En las teogonías órficas posteriores, de acuerdo con los fragmentos que conservamos de ellas se hablaba de cuatro monarcas divinos sucesivos, si bien se alteran los personajes. No podemos entrar ahora en los detalles de este problema.

16.5. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL CONTENIDO DE ESTOS MITOS

Hallamos pues un esquema mítico muy similar, incluso en sus mínimos detalles, en un relato hurrohitita y en dos versiones griegas. Tratemos de penetrar un tanto en sus contenidos.

Observamos en él en primer lugar algunos rasgos típicos de un mito agrario: la característica estructura de sustitución de lo viejo por lo nuevo, la intervención de periodos cíclicos y la importancia de la fertilidad. Incluso el personaje de Kumarbi-Crono presenta claros rasgos de divinidad agrícola: Kumarbi se asimila al semítico Dagan (es decir, al Grano) en las listas de dioses hurritas que nos deparan los documentos de Ras Shamra, y en cuanto a Crono, Plutarco (*Causas romanas* 42) alude a la posibilidad de ver en él una divinidad de origen agrario:

¿Por qué utilizan el templo de Saturno como depósito de los bienes públicos? ... o quizá porque el dios es el descubridor de los frutos y patrón de la agricultura. Pues eso es lo que significa la hoz.

Por otra parte hallamos el tema mítico de la separación de la tierra y del cielo, acontecimiento primigenio narrado en múltiples relatos dispersos por todo el mundo y condición necesaria para que pueda existir el mundo tal como lo conocemos. La separación habitualmente se produce por medio de la castración del cielo.

Inserto en este complejo esquema mítico se halla aún otro tema que tiene asimismo que ver con el tiempo: el de las especulaciones sobre soberanía y las herencias del poder, trasunto celeste de los avatares del poder humano. Un problema que se halla implicado con el de la existencia de generaciones de dioses. Merece la pena que nos detengamos un instante en esta cuestión.

Un modelo de divinidad como el que nos es más familiar, el judeo-cristiano, esto es, con un solo Dios eterno y omnipotente, excluye la

consideración de este problema, que ni se plantea siquiera en religiones de este tipo. En cambio, en religiones cuyos dioses son múltiples y nacen en generaciones sucesivas sí que cabe plantearse problemas sobre la estructura del poder y las disputas por la soberanía entre esos dioses.

El mito aborda esta cuestión de diferentes formas: una es narrar la disputa entre el dios que ocupa el poder supremo y otros dioses o un monstruo, disputa en que el primero sale victorioso. Ésta es la forma característica de los mitos estacionales, como los de lucha contra el dragón, por ejemplo, en los que, tras el combate anual y la victoria del dios sobre el dragón, se trasluce el control ordenado de las estaciones y de las aguas, aunque el motivo aparece en otros mitos en que este reto al dios triunfador es ocasional, como la Tifeomaquia hesiódica⁸.

Otra forma de abordar el problema de las luchas entre dioses es la derrota del dios supremo y su sustitución, a veces definitiva, a veces sólo temporal. Con frecuencia estos mitos de transmisión del poder sirven de explicación mítica a un cambio en los cultos que se ha producido por el devenir de la historia de los hombres. Por citar un ejemplo, la llamada *Teología de Menfis* egipcia surge cuando la primera dinastía traslada su capital a Menfis, cuyo dios protector era Ptah. Se narra entonces un mito en que Ptah adquiere una particular importancia y una situación de preeminencia frente a los demás dioses.

Una tercera forma, más específica, de presentar el problema de las luchas entre dioses es la que aquí nos ocupa, la existencia de dioses que nacen, unos después de otros, sucesivos, cada uno de los cuales arrebató el poder a su antecesor, para ser a su vez destronado, y los diversos intentos de lograr que el ciclo se detenga, hasta que de hecho se detiene. En estos mitos, un dios llegado el último consigue detener el ciclo de destronamientos y reina, mientras que los dioses primigenios quedan relegados.

En tales relatos hallamos siempre unas características muy estables:

- a) Es característico que los dioses de antaño no reciban culto.
- b) Suele tratarse de dioses relacionados con los elementos primordiales. Por citar algunos ejemplos, Apsu y Tiamat en el *Enuma Elis* babilonio, representan probablemente el agua dulce y el agua salada, como Océano y Tetis en alguna vaga alusión homérica que trasluce un modelo similar (*Iliada* 14.200s., 14.244). En el grupo de los «dioses antiguos»

8 Véase el capítulo 18.

de los hititas hallamos a los llamados «dioses de la tierra». Son primordiales ellos mismos, y su tiempo suele ser un tiempo distinto, anterior al tiempo ordenado de los nuevos dioses.

c) Estos dioses son con frecuencia —en consonancia con su relación con los elementos naturales— imprevisibles, violentos, a veces deformes y monstruosos. Piénsese, por citar ejemplos más familiares, en la galería de monstruos que puebla la *Teogonía* hesiódica en las primeras generaciones divinas. Del propio Crono y de sus hermanos dice Hesíodo (*Teogonía* 138) que eran

los más terribles hijos y aborrecían a su padre.

d) Son, además, aliados de las fuerzas oscuras. Hemos visto que en la cosmogonía órfica es la Noche la que está en el origen. O también, dentro del grupo de los dioses hititas de antaño, están los dioses infernales antiguos del círculo de Lelwani, la diosa del mundo subterráneo. Por ello hay un continuo riesgo de que desaten esas fuerzas oscuras y tenebrosas, nocturnas, infernales. Son una amenaza, razón por la cual suelen estar aherrojados, encerrados o desterrados, lejos de los centros donde puede ejercerse el poder divino.

e) Sin embargo, son sabios: sus oráculos y consejos siguen perviviendo y orientan la actuación de los dioses siguientes.

En suma, se trata de dioses del desorden, de lo anárquico y natural, con todo lo que ello comporta de riesgo, pero al mismo tiempo se hallan en el origen, en la base de todo lo demás y son imprescindibles, sobre todo porque poseen la sabiduría no aprendida de quien todo lo conoce porque siempre ha existido.

Por el contrario, los dioses «modernos» reciben culto, generalmente son más justos, representan las fuerzas del orden —natural y político— y de la justicia y garantizan la fecundidad, asimismo ordenada, de la naturaleza frente al caos. Gobiernan sin disputa en este nuevo orden. Hay por tanto una cierta idea de progreso en esta sustitución de las divinidades originarias, deformes, monstruosas, imprevisibles, violentas, caóticas, aliadas de la noche y de las fuerzas oscuras por otras divinidades que imponen el orden, la estabilidad, la prosperidad y la justicia. Lo que es difícil es determinar si esta detención de la antigua sucesión refleja o no un cambio en las circunstancias de los asuntos humanos, por ejemplo, una sustitución de cultos y rituales anuales agrarios por una nueva religión, basada en un dios supremo, quizá llegado con un pueblo invasor. Este tipo de constataciones es siempre muy problemático.

Sin embargo, este progreso no puede continuar indefinidamente. El mundo actual es en estos mitos el mejor de los mundos posibles, ya que el ser humano tiene unas limitaciones que no puede ni debe intentar atravesar. Y está gobernado por las mejores de las divinidades posibles, que han alcanzado el poder para crear una situación estable, justa y ordenada. Es inconcebible que puedan ser sustituidas por otras mejores aún. Por el contrario, todos los intentos de destronar a los «nuevos dioses» procede siempre de las fuerzas del pasado, de las fuerzas oscuras, telúricas, aherrojadas por el nuevo orden, y están por tanto condenados al fracaso.

Por ello los nuevos dioses no deben ser destronados y su poder no debe ya transmitirse. Los destronamientos característicos de la etapa anterior no deben seguir produciéndose. Así pues, la línea sucesoria tiene que interrumpirse, o al menos alterarse, modificarse. La divinidad que está en el poder, a la que una comunidad y desde luego sus gobernantes rinden culto, no puede verse sustituida por otra.

Hay que tener en cuenta además dos factores más: uno, que, aunque el modelo mítico del gobierno de los cielos es inicialmente un modelo temporal y sucesorio, similar al del poder humano, hay una diferencia esencial entre el gobierno de los dioses y el de los hombres. Y es que, mientras los hombres nacen y mueren, y, por consiguiente, el poder tiene que ser transmitido de generación en generación, los dioses nacen, pero no mueren. Es pues natural que el poder de los dioses nacidos los últimos tenga que haber sido heredado de otros más antiguos, pero por su carácter divino, la transmisión del poder debe diferenciarse de la humana y llegar a una situación estable, definitiva, en que el poder no se transmita ya. El segundo, es que en la concepción de realeza antigua, la suerte de una comunidad está unida íntimamente a la existencia de un monarca estable a su frente, y a su vez, la de éste, a la protección de un determinado dios. La sustitución de este dios podría producir una reacción en cadena de imprevisibles resultados.

La consecuencia de este cúmulo de concepciones sobre el «nuevo orden» es que en el mito debe cristalizar una forma por la que se rompa con la situación anterior, caracterizada por el desorden, el continuo sucederse de unos dioses por otros, la inestabilidad producida por la rivalidad entre dioses, y se llegue a una nueva en la que el poder del dios supremo no sea contestado. Y esta forma de ruptura necesariamente se ejercerá sobre la propia cadena normal de la generación. En otras palabras: como la generación normal padres-hijos era la característica de la

antigua situación, se supone que si esta generación «normal» se continuara, ello significaría el mantenimiento indefinido del carácter transitorio del dios reinante y de las disputas por el poder divino. Por ello, está claro que para romper con esta situación no queda otro remedio que actuar contra esta generación normal; cambiar de raíz el orden de las cosas.

Es natural que una cuestión como ésta abra un camino inmenso a la fértil especulación mítica sobre variantes al orden normal de las cosas en nuestro mundo, en un tema como el del sexo y la reproducción, sumamente abierto a la curiosidad y a la fantasía. Al hilo de este intento de detener la generación se examina así en estos relatos un complejo juego de posibilidades alternativas. Algunas resultan fallidas en su propósito, porque se halla una contrapartida contra ellas. Otras en cambio tienen éxito y logran su propósito. Por supuesto que éstas son las que aplica el propio dios que reina en la actualidad. Podemos catalogarlas someramente:

Una de las posibilidades sobre la que se especula es la de impedir los nacimientos de los descendientes por copulación continua. Es lo que hace Cielo con Tierra en el mito hesiódico. La contrapartida es la castración, asociada con el tema de la separación de la Tierra y el Cielo.

Otra es actuar sobre los descendientes, devorándolos. Es la seguida por Crono en el mito hesiódico y la que intenta Kumarbi en el hurrohitita. Como contrapartida de esta devoración se utiliza un motivo típico del cuento popular: la sustitución de un niño por una piedra. Piénsese, por ejemplo, en el cuento del *Lobo y los siete cabritos* en que se rellena la tripa del lobo con piedras, una vez extraídos de ella los cabritos. Tal situación se produce con toda claridad en el mito hesiódico. Desconocemos la situación precisa de este motivo en el hurrohitita, porque se narra en una parte muy dañada de la tablilla. La entrega de la piedra tiene sin embargo funciones diferentes en ambas versiones: mientras que en Hesíodo la roca es devorada y consigue provocar que se vomiten los demás hijos que antes habían sido engullidos, en el mito hurrohitita, al parecer, el daño que Kumarbi se hace en la boca lo disuade de que continúe en su intento de tragársela.

Una tercera es violar la secuencia familiar, de acuerdo con la cual hallamos el incesto de Zeus con Rea en la teogonía órfica, incesto que suponemos beneficioso y que logra su propósito de reafirmar el poder de Zeus. Esta «trasgresión del orden de las generaciones» es admisible para los dioses, no para los humanos. Un trasgresor humano típico es

Edipo, que al casarse con su madre, vuelve al revés la línea de las generaciones y por ello es castigado. Su descendencia se da mutua muerte.

La cuarta, y la más trasgresora de todas, por tratarse de un imposible, es la violación de la distribución de sexos. En otros términos, la aparición de un hombre que pare o el nacimiento de la tierra fecundada por semen derramado sobre ella. En Hesiodo es la devoración de Metis por parte de Zeus la que logra detener la cadena de generaciones. En el mito hurrohitita el embarazo de un dios logra ese efecto, pero no para él mismo, sino para su descendiente. Pero ello ocurre porque la estructura del mito hurrohitita es muy diferente, como veremos.

Una última observación, que pone de manifiesto esta curiosa relación, a primera vista chocante, entre soberanía y problemas de sexo y reproducción, es que en el principio de los tiempos, en las épocas más primigenias de todas, en las que no hay casi dioses aún y tampoco hay por ello problemas de soberanía divina, pues no hay sobre quién reinar, la generación no es tampoco normal todavía, sino que se produce la aparición de nuevos seres de modo «espontáneo». Y es precisamente cuando se originan las generaciones «normales» cuando se inician los conflictos por el poder.

Todo este complejo conjunto de «piezas» míticas se combina en estructuras distintas. La ordenación diferente de los mismos o parecidos mitemas (llamamos así a «piezas» o segmentos de trama que configuran un mito determinado) y el añadido de algunos detalles produce en efecto mitos cuyo significado es muy diferente y que obedecen a propósitos distintos también. Veamos cuáles son estas diferencias de combinación y estos detalles diferentes.

16.6. LA ORGANIZACIÓN DEL MITO HURROHITITA

En el conjunto mítico que nos narra el texto hurrohitita hallamos las siguientes características:

Observamos, lo primero, que no hay referencia a una cosmogonía ni a un estadio anterior al de la disputa por el poder. El problema de la soberanía se produce desde el principio. O en otras palabras, todas las divinidades mencionadas en el relato, desde la primera, son reyes.

Vemos también que los reinados de los primeros dioses se extienden por plazos de tiempo fijados, «nueve años contados», a diferencia de los otros que hemos tratado, en que no se hacen precisiones de este tipo. Probablemente esta circunstancia de reinados regulares sucesivos es propia de un mito agrario cíclico. Sin embargo también se señala que se

trata de años pertenecientes al tiempo mítico (no otra cosa significa «en los antiguos años»).

Por otra parte, Kumarbi no se limita a castrar a Anu, como ocurre en la versión hesiódica con Crono y Cielo, sino que devora sus genitales y queda embarazado. No se menciona, por tanto, el instrumento cortante con que se separó el cielo de la tierra, que sí era un tema mítico conocido por los hititas, ya que se alude a él en otro mito (el de Ullikummi)⁹. La castración y la devoración son aquí simultáneas y motivan el embarazo del varón. El intento de interrumpir la sucesión resulta fallido para Kumarbi. En cambio Tesub, su sucesor, lo logra sin que, al parecer tenga que recurrir él mismo a un expediente concreto. Muy pronto trataré de responder al motivo de esta variación fundamental.

Pero, antes que eso, es importante señalar otro aspecto que diferencia el mito hurrohitita del de la *Teogonía* hesiódica: los dioses implicados en el relato hesiódico son cada uno de ellos hijo del anterior. En el texto hitita nunca un hijo arrebató el poder a su padre. Kumarbi, el dios que reina en tercer lugar, es «descendencia de Alalu», es decir, del primer rey, pero el segundo dios de los cielos, Anu no parece tener parentesco con Alalu. Es curioso en este sentido que ilustres estudiosos se confundan en este punto y afirmen que Kumarbi destrona a su padre Anu. Se trata aquí de dos dinastías rivales de dioses que competían por el poder, de forma que, alternativamente, cada padre depuesto es vengado por su hijo, que toma el poder de quien había destronado a aquél. En efecto, se dice que Kumarbi es «descendencia —esto es, hijo— de Alalu», mientras que Tesub es hijo de Anu, dado que nace de la simiente de este dios devorada por Kumarbi junto con sus genitales. Esquemáticamente:

1ª dinastía

Alalu

|

Kumarbi

2ª dinastía

Anu

|

Tesub

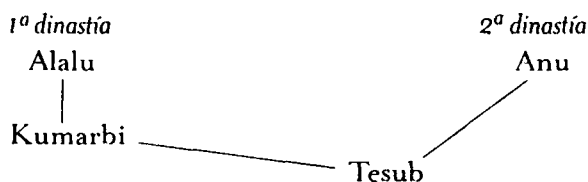
Se ha sugerido que puede haber en esta disputa de dos dinastías el reflejo de una antigua rivalidad de dos ciudades en la prehistoria hurrita.

Por mi parte, yo pondría de relieve dos aspectos más, que considero muy importantes en el análisis de este mito. Primero, que es reseñable que cuando Alalu y Anu son destronados, ambos al cabo de nueve años

9 Cf. *infra*.

cumplidos, se comportan de un modo muy distinto: Alalu huye a la negra tierra, mientras que Anu sube al cielo. Podríamos pensar, a partir de ello, que Anu representa una generación de dioses del cielo y Alalu una generación de dioses de la tierra. Se ha adaptado la separación del cielo y de la tierra al mito sucesorio de una forma totalmente distinta a la hesiódica.

Pero más importante aún es destacar el segundo aspecto, y que enlaza además con la particularidad del embarazo del dios varón al que me he referido antes: Tesub no es sólo hijo de Anu, sino que lo es también de Kumarbi, en la medida en que éste le ha servido de «madre» obligada. Hemos de corregir, por lo tanto, el esquema de los parentescos dinásticos



La peculiar situación de Tesub en esta versión es pues la de que sirve para enlazar las dos familias de dioses rivales, al ser hijo de dos, no de uno, de los que ocuparon el poder alternativamente, uno de cada dinastía. Como se dice en una invocación hurrita a Tesub de Halpa, Anu es el padre de Tesub y Kumarbi es su madre. Por eso la sucesión de destronamientos se detiene en él, porque en él se unen las dos familias rivales. Tesub representa así una síntesis de las funciones divinas de un dios del cielo y de un dios ctónico, lo que lo capacita como a ningún otro para ser rey supremo entre los dioses.

En consecuencia, en el relato hurrohitita no se mencionan madres; no interviene en él una diosa de la tierra —con la salvedad de que Kumarbi es «madre» de Tesub—. El centro de atención del mito hitita no es, por tanto, la sucesión familiar, sino el conflicto entre dos dinastías o, si se quiere, en el mito hitita el propósito principal no es hablar de quiénes nacen, sino de quiénes reinan, mientras que en Hesíodo la referencia a quiénes reinan está estrechamente ligada a la de quiénes nacen.

Hay diversos nacimientos extraordinarios: una divinidad, que no es la principal, nace por el cráneo del dios embarazado, mientras que Tesub nace por el «buen lugar».

Pero la interrupción de la sucesión es diferente de las demás versiones. Como aquí no se trata de interrumpir la secuencia generacional, sino de acabar con una disputa entre dos estirpes, el expediente es que

un dios de una estirpe es padre y el otro madre del dios que ocupará definitivamente el trono de los dioses y que es, por tanto, el heredero de las dos estirpes. De ahí que Tesub no tenga que intervenir para detener el proceso; él mismo es la detención del proceso.

La devoración de hijos no pasa en el mito hurrohitita de mero intento y el tema de la piedra tiene una función disuasoria, muy distinta por tanto de la que tiene en Hesíodo. En Hesíodo la piedra es devorada como sustitutivo de uno de los hijos, ya nacido de Rea, que Crono quiere devorar. En el mito hurrohitita (aunque es un pasaje lacunoso) parece que Kumarbi quiere devorar al hijo que ha nacido de sus entrañas, en venganza por «haberlo convertido en mujer». Todo ello está en consonancia una vez más con la idea que he apuntado de que el problema que se trata en este mito no es sucesorio sino de dinastías rivales.

Por otra parte, en el poema hitita no hay la menor calificación moral de los sucesos, que son narrados sin comentario alguno.

El tema del rival, que es como siempre un intento de vuelta al pasado de las fuerzas primigenias, está también alineado con esta misma idea. No en este poema, sino en otros del ciclo de Kumarbi, éste busca ahora un *partenaire* femenino para tener un hijo monstruoso que derrote a Tesub. Kumarbi trata de desatar las fuerzas oscuras, telúricas, resucitando su propia genealogía de la tierra: se une a una roca, en el *Canto de Ullikummi*, para tener a un monstruo de diorita, y en otro poema, el de *Hedammu*, a una hija del Mar, para tener un monstruo serpentino de inmensa voracidad.

En suma. Todos los elementos se articulan en el mito hurrohitita en la sustitución de un desorden cíclico primigenio, debido a las disputas sucesorias entre dos estirpes divinas, una terrestre, otra celeste, por el orden ya estable del reinado, amenazado, pero no derrocado, de Tesub. El medio de solucionar el conflicto sucesorio e imponer un nuevo orden es el embarazo de un dios-varón. Esta contradicción de ser un dios varón embarazado sirve para unir en una las dos estirpes antiguas.

16.7. LA ORGANIZACIÓN DE LA VERSIÓN HESIÓDICA

Lo primero que observamos al analizar la versión hesiódica es que no se hace referencia a la determinación de plazos de tiempo. Los orígenes agrarios de este mito aparecen, pues, más difuminados. Sólo se conserva la inevitable referencia a que estas acciones tienen lugar en el tiempo mítico (*lo primerísimo*).

Otra diferencia con el mito anterior es que los dioses implicados son cada uno de ellos hijo del anterior. No hay aquí, pues, un conflicto de estirpes, sino generacional. Consecuentemente, se mencionan sus respectivas esposas (y madres de sus hijos): Tierra, Rea, Metis, ya que aquí se trata de un esquema de sucesión dentro de una sola familia.

La versión hesiódica¹⁰ se inicia con Caos (del que nace Érebo) y Tierra, que engendra a Cielo, como consecuencia de la producción de Caos, y sus descendientes. Tierra, ocupa en cierta medida el lugar de Alalu en el texto hesiódico. Como él, es una deidad de la tierra. Aunque no toma parte en la lucha por el poder, ni es destronada, sí que queda relegada en un momento dado. Y es su hijo Crono quien como Kumarbi, toma venganza de la divinidad celeste que la tiene relegada. Da la impresión de que Hesíodo ha insertado el esquema del texto hitita en un marco genealógico, en el que la primera divinidad es la Tierra-Madre, origen de todas las cosas e inicio de una serie de genealogías, un elemento ajeno a las fuentes orientales. Este conjunto de seres pertenece a la esfera del mundo telúrico, subterráneo y oscuro, y constituye el correlato de Alalu en el mito hurrohitita. Sin embargo, el problema de la soberanía no se produce desde el principio en el poema griego, sino que hay en él un corte entre la fase de Caos, fase en que no se menciona aún el problema de la soberanía, y la fase de Cielo-Crono-Zeus, en que ya sí se suscita esta cuestión. El propósito de Hesíodo es, primero, condicionar la propia existencia del mundo y luego abordar los problemas de soberanía, en dos fases y es curioso que hay dos niveles de reproducción también distintos, el «automático» primigenio y el sexual, posterior, justo cuando empiezan las disputas de soberanía.

Una divinidad nace por el cráneo del dios embarazado. Pero Zeus no ha sido aquí preñado por el miembro de otro hombre, sino que devora una mujer embarazada de él. Un «arreglo» que podemos considerar más racionalizado y «normalizado».

Aunque Hesíodo dice los hijos son devorados y luego devueltos por la acción de la piedra, luego le traicionan las palabras y su vocabulario se acerca más a su fuente antigua que lo que él pretende (*Teogonía* 493ss.):

y transcurrido un año.

tras haber sido engañado por las hábiles indicaciones de Tierra,
vencido por las artes y la fuerza de su hijo,
primero vomitó la piedra, lo último que había tragado.

10 Véase el capítulo 2.

Crono vomita la piedra y a los dioses que tenía dentro «transcurrido un año», una fórmula usual en griego para describir el parto que resulta tras un embarazo, pese a que en su propio relato no había narrado el evento como un embarazo.

La interrupción de la generación se produce al convertirse el padre en madre (en caso de Zeus). Hay un nacimiento extraordinario, por la cabeza del dios, pero tampoco produce un rival. La devoración de Metis impide que ésta pueda quedar embarazada de nuevo, esta vez con un hijo que los oráculos vaticinaban como peligroso.

Por otra parte, frente a la inexistencia en el poema hitita de la mínima calificación moral de los sucesos, Hesíodo presenta una clara dinámica de transgresión/castigo. Tanto Cielo como Crono se comportan de forma inadecuada y por ello son castigados y sus planes se frustran.

En efecto, Cielo maltrata a la Tierra al no dejarla parir. Sus acciones son calificadas muy negativamente (*Teogonía* 164ss.):

Hijos míos y de un padre soberbio, si queréis
hacerme caso, podríamos vengar el cruel ultraje de vuestro padre,
porque primero había maquinado él acciones indignas.

Por ello es castigado con la castración (cf. v. 166). Parece como si el propósito de Crono fuera aliviar a su madre, más que tomar el poder.

En cuanto a Crono, ya desde su nacimiento es presentado de forma negativa, como terrible y que aborrecía a su padre (*Teogonía* 137s.).

La nueva transgresión de Crono consiste en devorar a sus hijos. Pero también fracasa. Luego, Zeus lo «castiga» por la transgresión, pero su castigo es visto no como una nueva transgresión, sino como el resultado ya proclamado por el destino (*Teogonía* 464), justo, aceptado por los dioses (*Teogonía* 883ss.):

E instaron entonces, por supuesto, a que fuera rey y soberano
—por discretos consejos de Tierra— al Olímpico Zeus longitonante,
entre los inmortales. Y él distribuyó bien las dignidades.

El ascenso de Zeus al trono celeste, a diferencia de la situación como reyes de Cielo y Crono, ya no se ve como un acto de violencia y de deseo de poder por su parte, sino como un acto de justicia y, además, pacífico, fruto de un consenso de los dioses, que le ruegan que sea él quien los gobierne.

La misma consideración de acto justo tiene la acción de Zeus para evitar ser destronado. En este caso se trata de preservar el orden estable-

cido y lo que hace es correcto. Ya vimos cómo se narraba la devoración de Metis. Zeus debe evitar ser destronado porque iba a tener un hijo dotado de soberbio corazón. Así que su artimaña es legítima y por ello tiene éxito. De paso, al devorar a Metis Zeus se convertirá en «prudente» (*metieta*, con un claro juego de palabras), de modo que su acción está doblemente motivada.

También el tema de la castración de un dios, narrado en ambos poemas, tiene propósitos, efectos y significados muy diferentes en las dos versiones.

En el texto hitita, Kumarbi atrapa a Anu cuando intenta escaparse hacia el cielo y le devora los genitales. Su propósito es evitar la descendencia de Anu y, por ende, librarse de un posible rival que en el futuro pudiera destronarlo. Su maniobra tiene el efecto contrario del que había previsto. Kumarbi queda embarazado y va a ser quien, paradójicamente, ayude a alumbrar descendientes de Anu. Enlaza así con el tema de las dificultades del dios para librarse de su prole.

En la versión hesiódica, Crono utiliza una hoz dentada para castrar a Cielo (*Teogonía* 174s):

Lo emboscó secretamente (Tierra a Crono). Puso en sus manos una hoz de agudos dientes y disimuló perfectamente la trampa.

Tampoco este detalle carece de paralelos orientales. Encontramos en el *Canto de Ullikummi* dos alusiones aisladas a lo que debió de ser un antiguo mito de creación. En la primera de ellas, Upelluri, que asume el papel que tiene Atlante en la mitología griega y sostiene la tierra sobre sus hombros, recuerda :

Cuando el cielo y la tierra se construyeron encima de mí, yo no me enteré de nada. Mas cuando sucedió que el cielo y la tierra fueron separados con un cortante, tampoco me enteré de nada. Ahora algo me está lastimando el hombro derecho, y no sé quién es ese dios.

Poco después, al descubrir que lo que está clavado en el hombro de Upelluri es Ullikummi, Ea vuelve a recordar el viejo mito:

Ea comenzó entonces a decir a los dioses primigenios:

—¡Oid mis palabras, dioses primigenios, que conocéis las palabras primigenias! ¡Abrid de nuevo el almacén antiguo, el de los padres, el de los abuelos! ¡Que me traigan el sello de los padres primigenios y que con él sellen de nuevo! ¡Que traigan la sierra primigenia con la que fueron separados el cielo y la tierra!

Como el rival contra el que se lucha, Ullikummi, representa una vuelta al mundo primigenio, al pasado, al orden anterior al presidido por Tesub, los medios requeridos para defenderse de él han de ser también primigenios.

También son distintos los resultados secundarios que produce la castración de Anu y la de Cielo. El semen de Anu escupido por Kumarbi fertiliza la montaña: y de ello resulta el nacimiento de un dios, Suwaliya, esto es, Tasmisu, hermano y visir de Tesub:

Quando Anu terminó de hablar, subió al cielo. Pero se escondió y escupió de su boca Kumarbi, el sabio rey. De su boca escupió saliva y la virilidad mezcladas. Lo que Kumarbi escupió, lo acogió, como cosa temible, la montaña Kanzura.

Asistieron a la montaña Kanzura en el parto ... salió Suwaliya, el héroe.

En el relato hesiódico no se habla de semen escupido, sino de sangre (*Teogonía* 183ss.):

Pues cuantas gotas de sangre salpicaron,
todas las acogió Tierra y, al completarse un año,
dio a luz a las Erinis poderosas, a los enormes Gigantes,
resplandecientes por sus armas, que blanden en sus manos largas lanzas,
y a las Ninfas a las que llaman Melias sobre la tierra inmensa,

Ninguno de los personajes del mito hitita es comparable con los personajes que surgen de la castración de Cielo en el texto griego, y es claro que Hesíodo ha introducido aquí el nacimiento de estos personajes obedeciendo a un esquema de organización de los seres divinos ajeno al mito hitita y específicamente griego, basado en principios etiológicos y asociativos. Veámoslos:

Las Erinis son divinidades que persiguen a los que derraman la sangre de un miembro de su familia. Como Crono, al emascular a Cielo, ha vertido sangre de su familia, es lógico que sea de la sangre de Cielo, de la que procedan las divinidades encargadas de castigar tal delito.

En cuanto a los Gigantes es curioso que no vuelva a hablarse de ellos en todo el poema, salvo una breve alusión en el verso 954. Da la impresión de que Hesíodo ha insertado aquí su nacimiento de un modo un tanto artificial, sólo porque la tradición los hacía hijos de Tierra y porque su carácter violento los hacía adecuados para un episodio como la fecundación de la Tierra por la sangre de Cielo.

Lo más chocante es la aparición de las Melias en este punto. Pero quizá debamos aceptar una hipótesis interesante de Fátima Díez Platas, según la cual las Melias de alguna forma sugieren el origen de la raza humana. Recordemos que el origen de los seres humanos a partir de los fresnos está presente en algunas mitologías europeas. También los seres humanos, cargados de violencia, procederían de un primer acto sangriento, que explicaría su naturaleza.

Por último, de la espuma que se forma en el mar en torno al miembro de Cielo nace Afrodita (*Teogonía* 188ss). Hesíodo edifica esta parte del relato sobre un conjunto de relaciones, unas pseudo-etimológicas del nombre (Afrodita, relacionado con *aphros* 'espuma') y de sus epítetos (*philomeides*, relacionado con *medea* 'genitales', etc), otras, sobre la función de la diosa de presidir lo relacionado con el sexo, y otras, sobre la etiología de los lugares en los que se le rinde culto (como Chipre y Citera). Se trata de una elaboración hesiódica, sin mucho que ver con el mito oriental.

El tema del rival y el intento de recuperación del poder por fuerzas del pasado, se desarrolla en Hesíodo con el episodio de la Tifeomaquia, del que hablaré más adelante.

Se trata, por tanto, de un mito muy distinto. Un problema de sucesión, no de conflicto entre dinastías rivales, resuelto por el «reembrazo» —o si se quiere el quedarse embarazado de una diosa embarazada— del dios potencialmente peligroso y la conservación de la esposa en el interior del marido para evitar posteriores partos.

16.8. ORGANIZACIÓN DEL MITO

EN LA *TEOGONÍA DEL PAPIRO DE DERVENI*

Nuestro análisis de la *Teogonía* aludida en el *Papiro de Derveni* se ve obstaculizado por su carácter fragmentario y por las dificultades de interpretación que suscita. Con todo, podemos ensayar algunas propuestas, por provisionales que puedan ser.

Que sepamos, no se especifican plazos de tiempo, aspecto éste en el que se alinea más bien con la versión de Hesíodo.

Cada uno de los dioses implicados es, como en la versión hesiódica, hijo del anterior; también aquí se trata de un conflicto de generaciones. Así que se mencionan las madres: Noche (aunque probablemente no se une a nadie para tener a Cielo), Rea, con la que Zeus pretende cometer incesto, y Metis.

El problema de la soberanía no se plantea desde el principio. Hay, como en Hesíodo, dos etapas: una en que no se suscita aún la cuestión,

coincidente con el momento en que aún sólo existía Noche y otra, en que sí se suscita el problema de la soberanía, iniciada por Cielo, que es el primer rey.

Crono castra a Cielo, pero es Zeus quien devora el miembro pasado un tiempo. La castración y la devoración se separan también, como en Hesíodo, pero lo que se devora es el miembro de otro dios y no a una diosa embarazada, lo que asemeja en este punto la *Teogonía de Derveni* al mito hurrohitita. También coincide con él en que el dios queda embarazado y pare a otros dioses y a ríos, como Kumarbi al Tigris. Aquí el acento está puesto más que en el conflicto de las generaciones, en la fecundación del mundo.

Sí se especifican oráculos de las deidades primigenias, como pauta de acción para las divinidades más modernas.

No se habla, que sepamos, ni de devoración de hijos ni de una piedra. No parece, insisto, que aquí se trate de un intento de detener la generación, aunque éste fuera el tema originario.

Interrupción de la sucesión la hay, desde luego, ya que Zeus es el rey indiscutible, aunque no sabemos cómo. Parece ser que recurriendo a la unión con su madre y, por tanto, al incesto.

16.9. CONCLUSIONES

Es obvio que en una cosmogonía o en una teogonía se parte del supuesto de que la historia mítica condiciona y funda una estructura del mundo y un estatus de la divinidad. De igual manera que la historia mítica hitita diverge de la griega, también la imagen hitita del mundo y de la divinidad diverge de la griega. Mejor sería invertir los términos: es el hecho de que los griegos y los hititas no comparten una misma visión del mundo y de los dioses lo que motiva las divergencias en la historia mítica de unos y otros.

Resumamos, primero, las divergencias en la historia mítica que se derivan de nuestro análisis.

En los tres poemas se presenta como centro del conflicto la lucha por el poder, en el trasfondo de la cual hay un conflicto entre el desorden y el orden. En el mito hitita el centro del conflicto es una inestabilidad del poder en los tiempos primigenios, debida a la lucha entre una estirpe celeste y otra ctónica, en la que los reyes son cíclicamente desposeídos del trono. Se trata, pues, de detener el conflicto entre las dos estirpes. El medio de solucionarlo y de imponer un nuevo orden es el embarazo de un dios varón, que permite aunar las dos estirpes antiguas. Tesub, el último rey, es la síntesis entre ellas.

En el mito griego, el centro del conflicto es también la lucha por el poder y por la instauración del orden, pero se produce en el seno de una sola estirpe. Hesíodo presenta dos niveles de divinidades: unas más antiguas, representantes del mundo del desorden, y una generación de dioses, los del reinado de Zeus, que representan la instauración del mundo ordenado. Corresponden a dos fases, una la cosmogónica, protagonizada por deidades de la naturaleza (que presentan a menudo rasgos monstruosos), y una segunda, la de organización del mundo humano y establecimiento de la fertilidad, presidida por divinidades más antropomórficas. Por eso Hesíodo dice de Crono (*Teogonía* 486):

al soberano hijo de Cielo, rey de los dioses más antiguos.

marcando así una divisoria temporal entre unos «dioses más antiguos» y otros nuevos.

En la *Teogonía de Derveni* también hay una divisoria entre los dioses antiguos y el nuevo dios indiscutible, Zeus, que conjura el peligro de ser destronado haciendo un «bucle» en las generaciones y convirtiéndose en antepasado y descendiente de sí mismo.

En ambos poemas griegos el problema es generacional y no cíclico, y de lo que se trata es de detener la toma del poder por parte de descendientes del rey anterior. Zeus, el último rey, lo es porque logra evitar el nacimiento de un heredero peligroso. La síntesis Cielo-Tierra se había logrado en el mismo origen mediante la unión de una pareja divina masculina-femenina.

Tal diferencia temática condiciona un distinto tratamiento en los mitos griegos y en el hitita del tema de la relación entre la lucha por el poder y los nacimientos extraordinarios.

En los mitos griegos el problema de estabilizar el poder de un dios soberano se asocia a los intentos de evitar el nacimiento de descendientes. Tal proceder obedece a la necesidad de que en el mundo de los dioses, que nacen, pero no mueren, se llegue a una solución del conflicto de la natural tendencia de los hijos divinos a sustituir a sus progenitores en el poder. La sucesión, que en el caso de los seres humanos, que mueren, es una necesidad, en el ámbito divino no sólo es innecesaria (dado que los dioses son inmortales), sino incluso en potencia peligrosa. El reinado de dioses distintos es correlativo a órdenes del mundo diferentes —recuérdese que el reinado de Crono es el reino de la gran felicidad y el gran desorden¹¹—. En

¹¹ Véase el capítulo 17.

el terreno del mito, se considera que el mundo actual es el mejor de los posibles y cualquier cambio es visto con recelo. Por ello, el interés de los dioses que no desean ser destronados por sus descendientes es subvertir el orden natural de los nacimientos para interrumpir la secuencia sucesoria. Hay una obsesión de los distintos dioses por estabilizar su poder, evitando los nacimientos peligrosos, pero sólo Zeus lo consigue.

En el mito hitita, en cambio, el interés se desplaza hacia explorar la posibilidad mítica de los diversos puntos por los que un varón, puesto en el trance de haber concebido y estar embarazado, podría dar a luz, un tema ajeno a Hesíodo, pero no del todo a la *Teogonía de Derveni*, en donde Zeus sí queda embarazado.

Por otra parte, la historia en el mito oriental es abierta, en perpetuo conflicto. El último dios es derrotado reiteradas veces, incluso es mutilado, sufre, se atemoriza, debe una y otra vez recuperar el poder perdido, un poder, pues, siempre inestable. En las versiones griegas la historia es cerrada. Las amenazas al poder del último dios fracasaron y Zeus nunca ve su reino seriamente amenazado. Ello quiere decir que, mientras en mito oriental el desorden es una constante alternativa, una amenaza que se realiza a intervalos en una historia que no termina nunca, para Hesíodo y para los órficos el orden actual ha quedado asentado de modo definitivo.

Hay una distinta reestructuración de los elementos secundarios o marginales. Por ejemplo, los hititas desarrollan el tema del «parto de los montes», un tema que aparece en otros ejemplos de su literatura religiosa, mientras que Hesíodo estructura el nacimiento de dioses secundarios, como las Melias o los Gigantes obedeciendo a principios etiológicos y asociativos, ajenos al mito hitita y específicamente griegos. Se inserta el tema de Atenea, desplazándolo de su lugar, para dar cabida al nacimiento de una divinidad helénica.

Consecuentemente con esta comparación, podemos resumir las diferencias entre el orden del mundo tal como lo conciben los hititas y los griegos.

Para los hititas, el orden del mundo es precario, cíclico, conflictivo y caprichoso. Los seres humanos se ven como un juguete de los conflictos entre dioses, que acarrearán desastres intermitentes. El orden del mundo puede verse alterado a intervalos imprevisibles. Para los griegos, en cambio, el mundo es estable, estático, con un desarrollo lineal, no conflictivo y esencialmente justo.

Hay una clara valoración de los hechos. Hesíodo aprovecha la división en dos fases a la que antes me he referido, para caracterizar la primera por la injusticia y por una dinámica trasgresión—castigo y la segunda, como presidida por la justicia de un dios soberano justo y racional, Zeus. Zeus no sólo tiene el poder e introduce el orden, sino que también introduce la justicia. Los seres humanos, como en el mito anatolio, viven en la precariedad, pero ésta deriva de la voluntad del dios supremo. Tienen la esperanza de que un comportamiento justo recibirá una retribución asimismo justa. Pese a su brevedad, la versión del *Papiro de Derveni* parece ir en la misma línea.

Consecuentemente, Tesub es para los hititas un dios en precario, sin un pleno dominio de la situación. Su imagen lloriqueante cuando ve a Ullikummi y la descripción de su derrota y humillación contrastan con la imagen hesiódica de Zeus como un dios fuerte, indiscutible, que domina la situación. El desafío al poder de Zeus no es más que una posibilidad que es abortada en seguida. Su poder nunca está en verdadero peligro. Por encima de las similitudes, el papel preponderante que el poeta griego concede a Zeus lo lleva a deformar el mito oriental, para hacerlo compatible con los modos de pensar religiosos propios de los griegos. Sus características tienden a ser descritas como decorosas.

Por ello, mientras que en la versión hitita abundan los elementos «crudos» (una castración a mordiscos, la seducción por parte de una diosa, el hambre de los dioses) y no hay el menor asomo de una valoración moral de los hechos, Hesíodo tiende a minimizar los aspectos que resultan «indecorosos» para su visión del dios supremo. La castración es por una hoz, se elimina el tema de la seducción, los dioses se ven atacados en su honra, nunca en su estómago. Hay una visión fuertemente patriarcal del dios supremo, alusiones a la familia, negativa de la merma a la masculinidad que supone el embarazo de un dios. El nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus se describe, pero no se dice que sea producto de un embarazo de Zeus. Es Metis la que estaba embarazada y Zeus la da a luz de su cabeza. Un «arreglo» que podemos considerar más racionalizado y «normal».

La *Teogonía de Derveni* se centra sobre todo en la capacidad de fertilidad del dios supremo que logra con el expediente de la devoración del miembro del Cielo (al que él no ha castrado) engendrar a los demás dioses y al conjunto de los seres naturales. Y no avanza tanto en la dirección de Hesíodo, sino que se halla más cerca del mito anatolio, dado que no rehúye los elementos escabrosos como la devoración del

falo y el embarazo del dios. Es su comentarista, en cambio, el que intenta hacerlo.

En todas las versiones hallamos un «tiempo mítico» primigenio, desordenado como el de los propios dioses primigenios, más bien un «pretiempo», que antecede al tiempo de los dioses nuevos, tiempo ordenado, el de las estaciones, las noches y los días, nuestro tiempo.

En suma. Como ocurre siempre en la adaptación de los mitos de una comunidad a otra, también Hesíodo ha heredado secuencias narrativas, peripecias, segmentos de trama o líneas argumentales básicas de un mito oriental, pero éstas tienen para los hititas un significado, a la luz de los intereses básicos de su propia cultura, de sus coordenadas religiosas, sociales, ideológicas, mientras que en el ámbito griego, estas secuencias narrativas o argumentos cristalizan en otra estructura con significados muy distintos. Hemos podido ver cómo los mitos de Kumarbi y los narrados en la *Teogonía* hesiódica y en la de Derveni, se construyen con materiales de la misma cantera, pero sus diferentes autores levantan con ellos edificios diversos.

En este sentido es la semántica de los mitos, un factor muy importante en su estudio, la que nos permite trascender las meras similitudes en el detalle. Y así, vemos cómo las ideologías básicas de dos culturas se manifiestan de un modo nítido en la adaptación de un mismo material mítico.

17. VENTAJAS E INCONVENIENTES DE LA ANARQUÍA: EL MITO HITITA DEL DIOS KAL Y SUS PARALELOS EN HESÍODO

17.1. MITOS SEMEJANTES

En dos culturas separadas en el espacio y en el tiempo encontramos relatos que tienen numerosos puntos en común entre sí: el hitita del dios KAL y diversos mitos griegos como el de la Edad de Oro, el de Prometeo y el de Pandora. Todas estas versiones presentan una gran complejidad rica en matices, sobre todo porque en el mundo griego fueron tratados por muy diversos autores, cada uno de los cuales aportó su propia carga ideológica y sus propias interpretaciones. No sería, pues, posible abordar ese conjunto de mitos en toda su complejidad en los reducidos límites de este trabajo. Por ello me propongo un objetivo más limitado: analizar los aspectos del relato del dios KAL y de los mitos hesiódicos que se relacionan con la motivación de la situación de los seres humanos. La comparación entre ambas versiones permite observar esquemas de pensamiento comunes respecto a la interpretación de motivos fundamentales en las relaciones entre dioses y hombres, como son el trabajo, el bienestar, el orden y el culto, pero también da pie a ver algunos puntos de divergencia importantes, que ponen de manifiesto la diversidad de las ideologías religiosas en las que uno y otro se integran.

17.2. EL MITO HITITA DEL DIOS KAL

El mito que nos ocupa se encuentra en un poema hurrohitita (lamentablemente en muy mal estado de conservación) que conocemos como *El reinado del dios KAL* (CTH 241). Por su temática forma parte del ciclo de

Kumarbi, aunque desconocemos si como un poema independiente o como un episodio de otro poema mayor. En el capítulo anterior me he referido a algunos poemas de este ciclo. En el texto que nos ocupa el antagonista de Tesub al supremo poder en el cielo se denomina bajo la forma sumeria KAL, sin que podamos averiguar qué divinidad encubre.

La parte legible del relato comienza en medio de una batalla en la que intervienen Tesub y su hermana Istar contra el dios KAL y en la que ambos hermanos llevan la peor parte. KAL hiere a Istar en el pecho con una flecha y a Tesub con una piedra. El dios KAL arrebató entonces a Tesub las riendas y el látigo, probablemente símbolos de su autoridad. Ello significa que se hace con el poder en el cielo.

En efecto, en otro fragmento, Istar le refiere a KAL que el dios Ea lo reconoce como rey. Eso quiere decir que los dioses más antiguos aceptan de buen grado la nueva situación o incluso que la han propiciado, aunque desconocemos los posibles motivos. El hecho es que KAL se muestra feliz:

Cuando KAL oyó las palabras de Ea,
 (...)
 Comenzó a regocijarse(?).
 Comió y bebió,
 subió al cielo y vivió en el cielo.
 (..) años estuvo KAL como rey en el cielo
 y durante aquellos años
 no hubo lobos¹.

El lobo es el animal prototípico (incluso aún en los cuentos europeos, muchos siglos después) del enemigo del labriego y del pastor. La ausencia de lobos en los años del gobierno de KAL parece indicar, pues, un momento en que los hombres no se ven amenazados por peligros. Aunque la continuación está en muy mal estado, alcanzamos a leer que lo que se describe es una situación de bienestar en la que los humanos se permiten derrochar e incluso, nadie roba y, en el colmo del bienestar «cerveza y vino fluían por los valles». A continuación leemos:

1 O, según otra interpretación «los lobos eran pacíficos». Tanto si no los había, como si eran pacíficos, la situación resulta ser la misma.

Kubaba vio frente a ella a KAL y comenzó a decirle:

- He visto a los grandes dioses, los antiguos, tus antepasados.

Ve a encontrarte con ellos e inclínate ante ellos.

KAL comenzó a decirle a Kubaba:

- Los dioses primigenios son poderosos,
y se han alzado.

Pero yo no los temeré.

¡No pondré el pan en sus bocas!

El camino por el que van

y el camino por el que vienen los vientos,

yo, KAL, rey del cielo,

se lo determinaré a los dioses.

Los vientos impetuosos le llevaron a Ea la noticia
cuando estaba en camino²

Ea se puso a decirle a Kumarbi:

- Ven, volvamos.

Ese KAL al que hicimos rey del cielo,

así como él es negligente,

igualmente ha hecho negligentes a los países,

y ya nadie da pan grueso ni libaciones a los dioses.

Ea y Kumarbi volvieron las caras.

Ea fue a Abzuwa,

pero Kumarbi marchó a Duddul.

Ea hizo que le anteciedera un mensajero

y comenzó a hacerle encargos para KAL:

- Ve y dile estas palabras a KAL.

«Desde que te hicimos rey del cielo,

jamás hiciste nada.

Jamás nos convocaste a una asamblea...».

2 Hay una variante del texto que dice:

Los vientos impetuosos le llevaron a Ea

las malas palabras de KAL.

cuando estaba en camino.

Cuando Ea oyó las malas palabras de KAL,

el ánimo se le enfureció

y le dijo a Kumarbi: etc.

La impresión que obtenemos de la parte legible del texto es que KAL es una especie de *deus otiosus* que, una vez alcanzado su estatus de rey divino, se desinteresa totalmente de sus funciones, entre las que se cuenta convocar la asamblea de los dioses; otros motivos de agravio quedan en una parte perdida del texto. Su negligencia se contagia a los hombres, que se despreocupan también de atender a las divinidades. La razón de esta despreocupación, según la lógica del relato, debe de ser que los seres humanos, al no sentirse amenazados (como se expresa de modo prototípico con la ausencia o el carácter pacífico de los lobos) y disfrutar de una extrema abundancia (en la que el vino y la cerveza fluyen y nadie tiene necesidad de robar), no ven razón por la que tengan que ocuparse de unos dioses que parecen no ser ya necesarios. En cuanto a los dioses, se irritan contra KAL, porque la negligencia de los hombres afecta también a sus deberes sacrificiales, de forma que las divinidades se ven privadas de ofrendas. Parece que los dioses antiguos tratan de instar a KAL a que se ocupe de sus funciones, pero KAL parece haber olvidado que son ellos quienes lo han hecho rey y no considera que les deba nada ni cree necesario hacer nada para modificar la situación. Al saberlo, Ea y Kumarbi presionan al nuevo rey.

La narración continúa con las medidas de Ea para destronar al incompetente KAL. Ea encarga a su visir que haga venir a Nara Napsara, dios de las profundidades de la tierra, para que levante contra KAL a todos los animales de la tierra. Luego da instrucciones a Tesub y a Ninurta sobre cómo deben destruir al nuevo gobernante del cielo. El resto de la tablilla se ha perdido, pero verosíblemente la historia terminaría, como era de esperar, con la recuperación por parte de Tesub del trono celeste.

El tema expresado en el poema de KAL parece ser el reverso del que se trata en otro poema, el de *Hedammu*³: allí los hombres se ven amenazados por una situación de terrible carestía por la intervención de Hedammu, el monstruo serpentino de apetito más que voraz, creado por Kumarbi para derrotar a Tesub y que devora cuanto encuentra a su paso. En consecuencia, los hombres no pueden cumplir con las debidas ofrendas para los dioses. Ante la situación creada, se reúne una asamblea de Dioses. Ea pide cuentas a Kumarbi por su actuación (y a los demás dioses, por permitirla):

3 Véase el capítulo 18.

Si aniquiláis a la humanidad,
 ya no celebrarán más a los dioses,
 y nunca más os ofrecerá ninguno pan grueso ni libación.
 Sucederá que Tesub, el poderoso rey de Kummiya,
 tendrá que coger por sí mismo el arado.
 Y sucederá que Istar y Hebat
 tendrán que moler por sí mismas con la piedra molar.

A la luz de este pasaje, complementario de los que hemos visto del mito de KAL, entendemos la concepción de los hititas sobre las relaciones entre el ser humano y la divinidad que subyace tras ambos relatos míticos. Los hombres se hallan sometidos a los dioses, de forma que, a cambio de la protección de éstos, deben corresponderles con sus honras y con el fruto de su trabajo en forma de ofrendas, ya que los dioses no trabajan. En el mito de KAL, los hombres ya no sienten la necesidad de ser protegidos por los dioses y por ello no les rinden culto. En el poema de *Hedammu*, los dioses se plantean la necesidad de salvar la vida de los seres humanos, porque su aniquilación los dejaba sin «obreros».

Que éste es un tema ampliamente desarrollado en Oriente lo comprobamos en el comienzo del *Atrahasis* (el mito babilonio del diluvio), donde se nos dice:

Cuando los dioses eran todavía hombres
 asumían el trabajo y soportaban el esfuerzo,
 grande era el trabajo de los dioses.

Entonces los dioses se rebelan y deciden crear a la humanidad:

La soberana de los dioses está aquí,
 que cree un ser humano, al hombre,
 para que lleve el yugo y libere de él a los dioses.

En efecto, crean al hombre de la arcilla, sobre la que los dioses escupen, pero luego, los dioses, molestos por sus nuevos ruidosos vecinos, envían plagas sobre la humanidad, la peste, el hambre y, sobre todo, un diluvio, pero *Atrahasis*, advertido de ello, construye un arca y mete en ella animales, con lo que salva a la raza humana. La semejanza con la historia bíblica de Noé es obvia.

El orden del mundo requiere, pues, que la humanidad disponga del bienestar preciso para poder cumplir sus deberes para con los dioses. Pero no más que eso, ya que tan nefasto contra el orden del mundo es

que los hombres se encuentren sumidos en la carestía, el hambre y la muerte, lo que les impide cumplir sus deberes con los dioses, como que disfruten de un grado de bienestar tan alto que los vuelva olvidadizos de sus obligaciones.

En ambos casos los dioses deben intervenir para restablecer el equilibrio roto y lograr que el dios supremo desempeñe sus funciones que, en relación con los hombres, parece comportar el mantenimiento de su situación de precario término medio entre la opulencia y la carestía, entre la suprema felicidad y la desgracia más acuciante.

17.3. LOS MITOS HESIÓDICOS

17.3.1. EL MITO DE PROMETEO Y PANDORA EN LA *TEOGONÍA*.

Hesíodo trata el tema de la situación de la humanidad en diversos lugares y con referencia a distintos personajes, concretamente en el mito de Prometeo, en el de Pandora y en el de la Edad de oro. Comenzaremos por el tratamiento del relato sobre Prometeo y Pandora en la *Teogonía*.

En los versos 521ss. al tratar el tema de la familia de Jápeto, Hesíodo comienza de un modo muy impreso describiendo la forma en que Prometeo permanece atado con terribles cadenas y un águila le devora el higado a diario. El oyente-lector está preparado para saber que Prometeo ha cometido una terrible falta acorde con el horror del castigo. Y en efecto, el poeta se refiere a continuación (535ss.) al motivo de la penosa situación del personaje. Se trata de un mito etiológico complejo que explica al mismo tiempo diversas cuestiones relacionadas con el ser humano: en primer lugar, la costumbre sacrificial de los griegos que consiste en quemar en honor de los dioses la grasa y los huesos de las víctimas, mientras que son los hombres quienes consumen la carne, en segundo lugar, el origen del uso del fuego por parte de los seres humanos y, por último, el origen de la mujer, concebida por Hesíodo y/o por los hombres de su época, más como una desgracia que como un beneficio.

Hesíodo sitúa el mito en el momento en que «dioses y hombres se separaron en Mecone» (esto es, en Sición, vv. 535s.). Como en muchas otras ocasiones⁴, Hesíodo se refiere a un mito *ex abrupto*, sin especificar las circunstancias. La frase parece referirse a un momento primitivo en que se pone fin a una situación anterior, que al parecer sería la de que

4 Por ejemplo, en *Teogonía* 116ss., cuando se refiere a que «surgió el Caos», sin explicar cuál era la situación antes de que se produjera su apertura. Véase capítulo 2.

divinidades y seres humanos vivían en común. En un banquete en que aún participan juntos hombres y dioses, Prometeo le da a elegir a Zeus entre los huesos cubiertos de grasa de una res y la carne oculta tras la piel. Como Zeus elige los huesos y la grasa, el engaño de Prometeo explica el motivo originario de la desigual distribución de las partes en el sacrificio griego, donde los hombres consumen la carne y los dioses se contentan con la grasa quemada. Sin embargo, es curioso cómo plantea el poeta la reacción de Zeus (550-552):

Zeus, conocedor de imperecederos designios,
por supuesto se dio cuenta y el engaño no se le escapó, mas preveía males
para los hombres mortales e iba a darles cumplimiento.

Según esa frase, Prometeo no ha conseguido engañar a Zeus, que sólo finge ser engañado. Sin embargo, lo que narra a continuación parece contradictorio con esa posibilidad (554-555):

Se irritó en sus entrañas y la cólera le llegó al corazón
cuando vio los blancos huesos de la vaca a causa de la falaz astucia.

La contradicción trasluce que Hesíodo ha adaptado un mito que en su versión más antigua narraría cómo Zeus fue engañado por Prometeo y, por ello, toma venganza contra los hombres a los que Prometeo ha dado un trato de favor y es así, en efecto, como lo cuentan otras fuentes (Higino, *Astronomía* 2.15, Luciano, *Prometeo* 3). Hesíodo añade los versos 550-552 para mantener la imagen «decorosa» del dios supremo, caracterizado por su inteligencia, sobre todo inteligencia práctica (*metis*), que sería incompatible con dejarse embaucar por un ardid tan burdo.

Sin embargo, ello obliga al poeta a reestructurar las relaciones de causa-efecto del mito en un orden extraño. Según la versión que suponemos primitiva, el engaño provocaría la ira de Zeus y su venganza: la separación entre hombres y dioses y el fin definitivo de la situación de privilegio de los seres humanos, para reducirlos a las miserias de la vida que les son propias. Zeus sería ingenuo, pero su actuación sobre los seres humanos estaría justificada. Según la versión hesiódica, Zeus se da cuenta del engaño, pero se deja engañar voluntariamente porque desea de antemano acarrear males a los hombres y de este modo puede tener un pretexto para hacerlo. Hesíodo ha preferido mantener incólume la sabiduría de Zeus a costa de su justicia, ya que su inquina previa contra los mortales queda así carente de motivación.

Continuando con la narración hesiódica, la venganza de Zeus consiste en privar a los hombres del fuego (563-564). Prometeo vuelve a engañar a Zeus, esta vez robando el fuego en una cañaheja y llevandoselo a los hombres (565-567), lo que provoca de nuevo las iras del dios supremo. Zeus vuelve a castigar a los hombres, no aún a Prometeo. El castigo consiste en la creación de una hermosa mujer (que en esta versión carece de nombre). La mujer es presentada como la peor calamidad del género humano, en un mito misógino, cuyo análisis queda ahora fuera de nuestros propósitos (vv. 571-612). El propio Prometeo (613-616) recibe el castigo al que se aludía al principio del episodio (521-525).

En la *Teogonía*, pues, el episodio de Prometeo es una digresión en el relato de las distintas estirpes de dioses. Aunque los hombres son los perjudicados por las venganzas de Zeus, el centro del relato es Prometeo, paradigma del trasgresor contra el dios supremo y del castigo que su osadía provoca.

17.3.2. PROMETEO Y PANDORA EN *TRABAJOS Y DÍAS*

En *Trabajos y Días*, que se ocupa del trabajo humano, Hesíodo vuelve a tratar mitos similares acerca del origen de la condición humana, de la que el trabajo es componente fundamental. Tras el proemio y la admonición a Perses, Hesíodo aborda el tema del trabajo con una declaración general sobre la condición humana (42-48):

Escondido en efecto les tienen los dioses el sustento a los hombres,
pues fácilmente podrías trabajar un solo día,
de forma que tuvieras para el año, aun cuando siguieras inactivo.
Y al punto te permitirías dejar el timón sobre el hogar 45
y que se fueran al diablo las tareas de los bueyes y de las sufridas mulas.
Pero Zeus lo escondió, irritado en sus entrañas,
porque Prometeo de tortuosa intención lo había engañado.

El piadoso Hesíodo comienza el desarrollo de su poema didáctico declarando que la mala situación del hombre en la tierra —obligación de trabajar, enfermedad y muerte— se debe a la intervención de Zeus. Ahora no se molesta en especificar que el engaño es sólo aparente ni que es aceptado voluntariamente por Zeus. La mala situación de la humanidad aparece ahora justificada porque es una consecuencia de la culpa de Prometeo, al engañar al dios supremo (47ss.). El castigo consiste, igual que en la *Teogonía*, en privar del fuego a los hombres, pero también en *Trabajos y días* se nos cuenta que Prometeo roba el fuego para llevárselo a

los hombres y su acción tiene la misma respuesta de Zeus: la creación de una mujer, que ahora tiene nombre: Pandora. Zeus se la envía a Epimeteo, el estúpido hermano de Prometeo, quien la acoge pese a haber sido advertido por éste de no aceptar regalos de Zeus. Hesíodo vuelve a hacer referencia a la felicidad perdida reiterando que la presencia de Pandora es el origen de la penosa situación humana (90-93):

Antes vivían sobre la tierra las tribus de los hombres 90
 lejos de los males, tanto del duro trabajo,
 como de las angustiosas enfermedades que acarrearán a los hombres la
 muerte.
 pues enseguida, en su desgracia, envejecen los hombres.

La malsana curiosidad de Pandora la impulsa a abrir la tinaja de los males, que se diseminan por la tierra para perdición de los seres humanos. En *Trabajos y días* es éste el recurso para «justificar» la mala situación de la humanidad. El pecado de Pandora es su curiosidad, el de Prometeo, su intento de competir en inteligencia con Zeus y, aunque no se expresa, probablemente su excesiva toma de partido a favor de los seres humanos que Zeus, por motivos que no se indican, estima indebida.

17.3.3. EL MITO DE LA EDAD DE ORO

A continuación, y ello no puede ser casualidad, Hesíodo narra otro mito, que, como veremos, es complementario de éste: el Mito de las Edades. Tampoco podemos entrar en la complejidad de su análisis, sino que nos limitaremos al tema que nos ocupa: las referencias a la condición humana. Hesíodo introduce el tema (106-108) aludiendo de nuevo a la comunidad original de dioses y hombres:

Y si quieres, te contaré lo principal de otra historia,
 con acierto y sabiduría, y tú grábala en tus mentes:
 cómo dioses y hombres mortales tuvieron un mismo origen.

El mito refiere la sucesiva creación y destrucción por parte de los dioses de diversas estirpes de seres humanos. Comienza así (109-123):

De oro fue la estirpe de los hombre méropes que al principio
 crearon los inmortales poseedores de olímpicas moradas. 110
 Estaban en época de Crono, cuando reinaba en el cielo.
 Vivían como dioses, con un ánimo libre de cuidados,
 lejos de trabajos y de pena; y la miserable

vejez no les afectaba, sino que, siempre iguales en vigor de manos y pies,
 disfrutaban en fiestas, ajenos a los males todos 115
 y morían como vencidos por el sueño. Y bueno era
 todo para ellos; la fecunda tierra les procuraba su fruto
 de manera espontánea, abundante y sin tasa. Y ellos a gusto,
 tranquilos administraban sus asuntos entre múltiples bienes. 119⁵
 Mas cuando la tierra sepultó esa estirpe. 121
 se convirtieron en démones puros de la tierra
 benignos, protectores del mal, guardianes de los hombres mortales.

Se trata del primer «ensayo» divino para crear a los hombres. Estos primeros seres humanos vivieron durante el reinado de Crono (quien, recordémoslo, es el correlato griego de Kumarbi). Y se caracterizaban por una situación de extremo bienestar, ya que no tenían necesidad de trabajar ni estaban sometidos a la vejez y la enfermedad. Tan sólo los distinguía de los dioses su mortalidad. Por lo demás, vivían como dioses, lo que indica que no estaban sometidos a ellos. El fin de esta raza de hombres no lo causa Crono, sino Zeus. Y no se nos dice por qué. El hecho es que, tras sucesivas tentativas de razas humanas, se llega a la desdichada de los hombres de hoy. En esta era, los dioses se sitúan en clara preeminencia frente a unos seres humanos que ya no son en nada como dioses, sino que además de ser mortales, se ven sometidos, al trabajo y a incontables penalidades.

17.3.4. MITOS NO CONTRADICTORIOS

Los mitos hesiódicos que acabamos de examinar no son contradictorios entre sí, sino presentan la situación desde diferentes puntos de vista. En ambos se habla del tránsito de una situación de felicidad de los seres humanos, caracterizada por una mayor unión con los dioses, a su situación actual, caracterizada por la infelicidad, la vejez y la muerte. En el Mito de las Edades, la raza de los hombres de oro es contemporánea a la de Crono y es Zeus quien pone fin a esta raza feliz y (con intermedio de otras razas) termina por dejar a los hombres en una situación de infelicidad. En el relato de Prometeo y Pandora no se habla de razas distintas sino sólo de situaciones diferentes de la raza humana. En el principio eran también felices y se relacionaban con los dioses casi como iguales, pero el

5 El verso 120 no está en todos los códices y suele ser eliminado por los editores.

deseo de Prometeo de reservarles lo mejor de los sacrificios provoca la ruptura, la separación de hombres y dioses y el empeoramiento de la condición humana, el momento en que Zeus les oculta deliberadamente el sustento. Prometeo intenta aliviar la condición de los hombres brindándoles el fuego, elemento de primer orden para el desarrollo del trabajo. Zeus lo castiga a él y también a la humanidad con la aparición de la mujer. Hay variaciones en los detalles, pero el esquema básico es el mismo.

17.3.5. LA ADAPTACIÓN HESÍODICA

Hesíodo ha reelaborado sus materiales *ad maiorem gloriam* de Zeus, pero parece que tenemos suficientes elementos para suponer que versiones más antiguas del mito tendrían un sentido diferente al de aquel que le ha dado Hesíodo. Analicemos la cuestión con mayor detenimiento:

a) En cuanto a las características de la Edad de Oro, hallamos que no existe el trabajo (la tierra produce espontáneamente) y los hombres son felices. El estado a que nos remite esta situación carece de todos los rasgos característicos de la sociedad ordenada: no existen las funciones ni los cometidos, no existe el conflicto ni la guerra, no existe ninguna de las necesidades propias de lo que podríamos llamar en términos modernos, el Estado. Se trata de una situación diferente y anterior al ordenamiento actual: la anarquía perfecta, pero en sus aspectos positivos.

b) Los hombres de oro son contemporáneos de Crono. Hay una auténtica contradicción en el hecho de que Crono es un dios devorador de sus hijos y castrador de su padre, pero es asimismo rey en una época de especial prosperidad y felicidad para los seres humanos. La explicación de esta contradicción puede estar en que Crono es el dios del periodo del caos. La anarquía permite acercarse al terreno de lo no permisible por el orden, pero también insertarse en la felicidad de la ausencia de trabajo y de amos. En otros términos: la anarquía tiene aspectos positivos y aspectos negativos. Positivos son la ausencia del trabajo, la falta de regulación, la absoluta libertad. Negativos, la falta de frenos a las actitudes desaforadas, agresivas, la inexistencia de principios reguladores que permiten cualquier comportamiento. Incluso, probablemente, la imprevisibilidad de la organización del mundo.

c) Por último, el fin de su raza no se produce durante el reinado de este dios, sino durante el de Zeus («por voluntad del gran Zeus»). La razón de que el cambio de reinado produzca la desaparición de esta raza parece ahora clara. Zeus representa el advenimiento del orden, con sus aspectos negativos, pero también con sus aspectos positivos.

El segundo escalón es la intervención de Prometeo, precisamente en el tema de los sacrificios, punto neurálgico de la relación entre hombres y dioses. Prometeo ofrece a los dioses la peor parte, y favorece a los hombres a costa de los dioses. La razón posible del celo de Zeus en castigar a Prometeo y en dificultarles la vida a los hombres tiene que ver con estas circunstancias: el sacrificio y el exceso de bienestar de los seres humanos concebidos como un peligro. Como hipótesis de trabajo consideremos que el exceso de bienestar de los hombres provoca un desequilibrio en el orden del mundo que se basa en una separación tajante entre los dioses inmortales, felices y carentes de trabajo, y los hombres, mortales, infelices y obligados a trabajar.

17.4. COMPARACIÓN ENTRE DOS FORMAS DE PENSAMIENTO RELIGIOSO

17.4.1. SEMEJANZAS

A la luz de esta interpretación, el mito de KAL presenta estrechos paralelos con el esquema hesiódico. En primer lugar, KAL se inserta en el elenco de antagonistas de Tesub que pretenden volver al caos originario. Ello nos lleva una vez más a Kumarbi (cuyas relaciones con KAL desconocemos), pero sabemos que favorece su acceso al poder. La vuelta al caos originario es sin embargo selectiva y contraria a la que había caracterizado a Ullikummi y a Hedammu. Frente a una vuelta a los aspectos destructivos, arrasadores, del Caos, que se planteaba en los mitos del antagonista pétreo y del antagonista serpentino, se plantea aquí un retorno a sus rasgos positivos, gratificantes. El trabajo de la tierra y la obtención de frutos, asociados al sacrificio, son acompañantes esenciales del mundo ordenado. El exceso de bienestar hace innecesario el trabajo y provoca que los hombres no cumplan sus deberes con los dioses. El nuevo advenimiento de Tesub restablece la situación de orden, de igual modo que la llegada de Zeus acaba con la Edad de Oro o con la posibilidad de que los hombres ganen sustento sin trabajar. La relación trabajo-sacrificio no se expresa, pero subyace al relato. Es la violación de la justicia sacrificial la que provoca la condena a trabajar. En ambos casos el orden representa que cada uno tenga su papel: los hombres trabajan, celebran a los dioses, sobre todo por medio del sacrificio y, a cambio, los dioses los protegen. Hay normas que prohíben los excesos y coartan la libertad. Se pierde la felicidad imprevisible y se gana un orden más infeliz. En ambos casos es una trasgresión la que provoca el cese de la situación de felicidad: en KAL los hombres abandonan sus deberes porque el dios no les agobia, en Hesíodo no es

la humanidad la que comete la trasgresión, pero sí lo hace Prometeo, su valedor.

Las analogías del propio personaje de KAL con el Prometeo hesiódico son asimismo grandes. La negligencia de KAL al desentenderse de que los hombres mantengan sus deberes de sacrificar a los dioses es comparable a la forma en que Prometeo trata de favorecer a los seres humanos con la mejor parte del sacrificio, engañando a Zeus. Con su robo del fuego, aumenta asimismo el bienestar de la humanidad. Pero Prometeo es castigado por Hefesto, como en el mito hitita KAL lo es a manos de Ninurta por haber permitido el descuido de los hombres.

17.4.2. DIFERENCIAS

Sin embargo hay también profundas diferencias entre el mito hitita y los griegos, que traslucen una diversidad de pensamiento religioso.

El mito hitita sitúa el conflicto estrictamente en el ámbito del trabajo. Se rompe una situación en la que los dioses dependen de los hombres para su sustento. Esta manera de ver las cosas es ajena a Hesíodo. La situación es la misma si comparamos el mito hitita de Telipinu con el *Himno homérico a Deméter*⁶. Es la irritación de la diosa la que causa un desastre en la tierra, ahora reducido a la falta de vegetación, ya que Deméter es diosa del cereal. La diosa provoca el hambre de los hombres, pero ya no el hambre de los dioses, porque el poeta griego no considera apropiado con su visión de los dioses el que puedan pasar hambre. Tampoco Zeus es en ningún momento una divinidad que mantiene a los hombres en su papel de obreros de los dioses, por puro interés egoísta, sino el dios que castiga una trasgresión. De nuevo hace su aparición la piedad hesiódica y un nuevo concepto de la divinidad.

Lo que nos presenta Hesíodo en el caso de Prometeo, además de un conflicto de honra, ya que los dioses se ven agredidos en su honra si los seres humanos les dan la peor parte, es una competencia de inteligencias y de voluntades, de *metis* y de engaño. El Zeus pródigo (*metieta*) no puede quedar por debajo del defensor de los hombres, Prometeo (relacionado con *pro-methes*, el precavido, el que toma precauciones).

Por otra parte, los antagonistas no aparecen al mismo nivel. KAL es un dios que vence a Tesub y le arrebató el trono de los dioses. Ocupa aunque sea por poco tiempo, el gobierno de hombres y dioses. Prome-

6 Véase el capítulo 15.

teo en ningún momento pretende tener el poder de Zeus. El gobierno del dios supremo en los mitos orientales es un conflicto abierto, perpetuo, en el que último dios es derrotado reiteradas veces, incluso es mutilado, sufre, se atemoriza, debe una y otra vez recuperar el poder perdido, un poder, pues, siempre inestable. En el mito griego la historia es cerrada. Las amenazas al poder del último dios fracasan y Zeus nunca ve su reino seriamente amenazado. Ello quiere decir que, mientras en mito oriental el desorden es una constante alternativa, una amenaza que se realiza a intervalos en una historia que no termina nunca, para Hesiodo el orden actual ha quedado asentado de manera definitiva.

Por último, Prometeo es un filántropo. No se dicen sus motivos, pero se muestra siempre deseoso de ayudar a los seres humanos. KAL no lo es, tan sólo es perezoso y se despreocupa de sus funciones.

17.5. COLOFÓN

Vemos pues cómo el mito de KAL se sitúa en el conjunto de mitos que configuran el ciclo de Kumarbi en un esquema en el que se narra el paso generacional de un dios (Kumarbi) que suponemos reina sobre un mundo anárquico, anterior al orden, a otro, Tesub, representante del orden, de la distribución de funciones, de la imposición de limitaciones necesaria para el equilibrio. Sin embargo en este ámbito mítico la toma de poder del dios del orden no es definitiva, sino que debe enfrentarse a intentos de volver al antiguo desorden, bien a sus aspectos negativos (Ullikummi, Hedammu), bien a sus aspectos más positivos (KAL). Ambos se manifiestan como igualmente peligrosos, uno, por defecto. Los hombres, aniquilados, destruidos, no pueden cumplir sus obligaciones de trabajadores de los dioses. Otro, por exceso. El bienestar en demasía hace a los hombres olvidadizos y descuidados en sus relaciones con los dioses. En ambos casos Tesub resuelve la situación —una y otra vez— venciendo al rival responsable de la alteración del orden. Un esquema del todo coherente, sobre la mediación entre dos polos de las relaciones hombres/dioses, y basado en la idea de que los hombres son artesanos de los dioses. El trabajo suministra sustento para ellos y para la divinidad, que depende de sus aportaciones para subsistir.

Hesiodo ha creado un conjunto mítico mucho mayor y más complejo; ha unido en Crono los rasgos de Kumarbi y los de KAL (en la medida en que la edad cronía es una edad de felicidad), pero también ha desdoblado algunos elementos de KAL en Prometeo. Ha añadido el tema del robo del fuego, de la presencia de Pandora, de los males de la

humanidad y la etiología de las costumbres sacrificiales griegas. En su base, Prometeo constituye, como KAL, el elemento que desequilibra las relaciones entre dioses y hombres, por exceso de bienestar, de igual modo que Tifón en el mito hesiódico y Hedammu o Ullikummi en el hitita lo son por exceso de angustia. Pero Hesíodo se ha visto obligado a reestructurar la narración para que se adecue a la imagen de un dios que no puede ser vencido. Zeus no es engañado por Prometeo de verdad, ya que la imagen de Zeus derrotado en astucia no se aviene con la imagen hesiódica de la divinidad. Prometeo no es en ningún momento una amenaza para el poder del dios.

18. LA LUCHA CONTRA EL DRAGÓN EN ANATOLIA Y EN GRECIA: EL VIAJE DE UN MITO

18.1. INTRODUCCIÓN

Me propongo examinar las versiones hititas y griegas del mito de la lucha de un dios, generalmente el dios supremo, que combate contra un antagonista, casi siempre un dragón, que representa las fuerzas del desorden. Examinaré primero las versiones hititas, luego las griegas y trataré de obtener algunas conclusiones acerca de los motivos de las divergencias, sobre todo, la diversidad de las ideologías que las sustentan.

18.2. VERSIONES HITITAS

Comenzaremos por dos relatos, muy breves, procedentes del ámbito protohático, esto es, de la cultura de los habitantes de la península Anatolia anteriores a la llegada de los indoeuropeos. Se recitaban en el trascurso del ritual de una fiesta llamada *purulli*, celebrada a comienzos de la primavera, en honor del dios de la Tempestad de Nerik, al N. de Anatolia. La finalidad del ritual era la de «que la tierra crezca y prospere», e incluía la ofrenda de una hogaza al monte divino Zaliyanu, al que se atribuía el control de la lluvia. La primera versión dice así:

Quando el dios de la Tempestad y el Dragón¹ llegaron a las manos en Kiskilussa, el Dragón venció al dios de la Tempestad. El dios de la Tempestad

1 El personaje se llama Illuyanka, un nombre protohático, que significa «serpiente, dragón».

tad suplicaba a todos los dioses: «¡Venid en mi ayuda! Inara ha preparado una fiesta». Ella lo preparó todo en gran cantidad: de vino, un barril, de *marnuwan*, un barril, de *walhi*², una tinaja. Y las tinajas las llenó hasta el borde.

Inara llegó a Zigaratta y se encontró a Hupasiya, un hombre. Así dijo Inara a Hupasiya: «Mira, estoy haciendo este asunto y este otro. Ayúdame tú». Así dijo Hupasiya a Inara: «Si me acuesto contigo, iré y obraré según tu deseo». Y ella se acostó con él.

Inara se llevó a Hupasiya y lo escondió. Inara se engalanó e invitó luego al Dragón a subir de su guarida: «Mira, estoy celebrando una fiesta. Ven a comer y a beber». Y luego el Dragón y sus hijos subieron, comieron y bebieron. Y luego se bebieron una tinaja entera y se saciaron. Y a su guarida no podían volver a bajar. Hupasiya llegó y ató al Dragón con una cuerda.

Llegó el dios de la Tempestad y mató al Dragón. Y los dioses estaban con él.

Inara se construyó una casa en lo alto de una peña, en la tierra de Tarukka, e instaló a Hupasiya dentro de la casa. Inara le advierte repetidas veces: «Cuando yo vaya al campo, no mires por la ventana. Si miras, verás a tu esposa y a tus hijos». Cuando llegó el vigésimo día, éste miró por la ventana y vio a su esposa y a sus hijos. Cuando Inara regresó del campo, él comenzó a gritar: «¡Déjame ir a casa!» Así dijo Inara a Hupasiya...».

En la parte que sigue del texto, muy deteriorada, Hupasiya muere a manos de la diosa.

En la segunda versión se nos cuenta lo siguiente:

El Dragón venció al dios de la Tempestad y le tomó el corazón y los ojos. Y el dios de la Tempestad pensó vengarse de él.

Tomó como esposa a la hija de un pobre. Ella parió un hijo. Cuando éste creció, eligió para el matrimonio a una hija del Dragón. El dios de la Tempestad le va encargando a su hijo: «Cuando vayas a casa de tu prometida, pídeles mi corazón y mis ojos». Cuando él fue, les pidió el corazón y ellos se lo dieron. A poco les pidió los ojos, y ellos se los dieron. Los llevó al dios de la Tempestad, su padre, y el dios de la Tempestad recuperó su corazón y sus ojos.

Cuando restableció su figura de nuevo a su condición primitiva, marchó de nuevo al mar, al combate. Y cuando entabló combate, dejó vencido

2 Se trata de bebidas alcohólicas, probablemente cervezas.

al Dragón. El hijo del dios de la Tempestad se encontraba con el Dragón y le gritó a su padre, hacia el cielo: «¡Inclúyeme también a mí, no me respetes!» Y el dios de la Tempestad mató al Dragón y a su propio hijo.

Ambas historias son muy esquemáticas. Ni mencionan los motivos del combate ni las implicaciones de la derrota; sólo que el dios es derrotado y que con ayuda de un mortal, consigue recuperar la situación de ventaja que había perdido. En ambos casos el mortal muere. Ambas están más cerca del cuento popular oral que de la «alta literatura»: el monstruo es ingenuo; en la primera, su glotonería no le deja percatarse del engaño y no puede volver a bajar a su guarida porque está borracho y no cabe por el agujero por el que ha subido; en la segunda, no se extraña de la peculiar dote que su futuro yerno le pide.

En ambas versiones el tema principal aparece asociado a otros secundarios. En la primera, la prohibición de que Hupasiya se relacione con su familia obedece a la idea primitiva de que un mortal, a través de su unión sexual con una diosa, adquiere condiciones sobrehumanas que se menoscabarían si se relacionara de nuevo con una mujer mortal, un tema que hallamos, por ejemplo, en la *Odisea*, cuando Calipso mantiene a Odiseo como amante y apartado de su familia. Se ha pensado que la unión de la diosa con Hupasiya correspondería en el ritual a un *hieros gamos* con la sacerdotisa, para reafirmar la fertilidad de la naturaleza, al tiempo que sería la explicación mítica del carácter sacro de la monarquía, legitimada por la divinidad. Hupasiya sería una especie de «rey anual», destinado a morir tras el ciclo de un año y quizá en la base de esta historia puede haber una forma de sacrificio humano, real o simbólico, en el contexto de la fiesta del Año nuevo, para ayudar a los dioses a vencer al caos.

En la segunda versión la lucha entre el dios de la Tempestad y su antagonista tiene lugar en el mar, algo insólito en un mito de Anatolia central, lo que parece indicar que procede de otro ámbito. La artimaña a la que se recurre se explica a la luz de una forma especial de matrimonio, de acuerdo con la cual, si el pretendiente era pobre, el padre de la novia podía pagar una especie de dote, llamada «precio de la novia», a condición de que el novio pasara a formar parte de su familia. El hijo del dios de la Tempestad y de una mujer pobre pide, como «precio de la novia» el corazón y los ojos del dios, pero pasa a formar parte de la familia de su mujer, por lo que debe correr la misma suerte que su nueva familia cuando su casa es atacada.

Otras dos versiones hititas del tema proceden del influjo cultural de los hurritas de Mittanni, que transmitieron a los hititas una rica literatura en torno a la lucha por el poder en los cielos entre diversos antagonistas, fundamentalmente Tesub (el dios de la Tempestad) y Kumarbi. Hemos visto en el capítulo 16 que es un dios de origen agrario, pero que en los mitos hurritas es el padre de los dioses que, tras ser destronado, no cesa en su empeño de recobrar la soberanía divina, ostentada por Tesub, para lo cual no vacila en engendrar toda clase de monstruos.

Los textos del ciclo de Kumarbi no están asociados con rituales ni con el culto. Presentan una elaborada estructura, con proemio, fraseología repetitiva de corte épico y escenas típicas, lo que les confiere un valor literario muy superior a las creaciones míticas de origen anatolio.

La primera de las versiones de origen hurrita la hallamos en un poema muy fragmentario, llamado *Hedammu*. La primera escena conservada es una conversación entre Kumarbi y el Mar, en la que éste le concede como esposa a su hija Sertapsuruhi, poseedora de un tamaño descomunal. Fruto de esta unión es Hedammu, una sierpe de una glotonería desaforada que amenaza con acabar con todo lo que puede comerse en la tierra y, con ello, privar a los dioses del trabajo de los hombres y de su alimento, por lo que los dioses intervienen, ya que si no:

Tesub, el poderoso rey de Kummiya, tendrá que coger por sí mismo el arado. Y sucederá que Istar y Hebat tendrán que moler por sí mismas con la piedra molar³.

Luego, Istar se engalana y perfuma y se va a la orilla del mar para seducir al monstruo desnudándose y cantando. Lo consigue y narcotiza las aguas en las que vive, pero Hedammu deja embarazada a la diosa. Se llega así a un pasaje muy lagunoso del texto que no nos permite seguir el curso de la acción, si bien es de suponer que Tesub logra vencer a su oponente y volver al orden establecido, bajo su propio control.

En mucho mejor estado se encuentra el *Canto de Ullikummi*, cuya temática ha relacionada con la *Teogonía* hesiódica desde hace muchos años.

Tras un proemio en que se canta la sabiduría de Kumarbi, el dios se une sexualmente a una roca, lo que dará como resultado un ser vivo, pero de diorita, dotado de una atroz facultad de crecimiento, rápido e incesante. Su nombre es Ullikummi, «el destructor de Kummiya», la ciudad sagrada de Tesub.

3 Cf. el capítulo 17.

Luego se nos describe una entrevista de Kumarbi con el Mar, para pedirle ayuda en su intento de reconquistar el poder en el cielo, ya que Ullikummi iba a crecer dentro de sus aguas. El monstruo, colocado sobre un hombro de Upelluri, un dios que, como Atlante, sostiene sobre sus espaldas la tierra y el cielo, crece en el mar a gran velocidad. La descripción de Ullikummi que nos da el poeta hitita parece una transfiguración mítica de una erupción marina que va produciendo al solidificarse una gran roca que crece a ojos vista. La diorita de que al parecer está hecho el monstruo es una roca eruptiva, lo que acentúa esta similitud.

Enterado de las nuevas, Tesub sube con su hermana Istar al monte Hazzi (el Casio de las fuentes clásicas) y se desespera al ver al monstruo. Istar intenta seducirlo, pero Ullikummi es insensible a sus encantos. Sigue una gran batalla, que se salda con un total fracaso de los dioses, hasta que descubren que el monstruo se encuentra sobre el hombro de Upelluri. Recurren entonces a la sierra primigenia que sirvió para separar el cielo de la tierra en un mito de orígenes que no se nos ha conservado sino en esta alusión. El texto se interrumpe, pero suponemos que el antagonista es por fin derrotado y que Tesub recupera el poder celeste.

Como vemos, se trataba de un poema que, en su estructura y en la presentación de las escenas, era muy similar a *Hedammu*, pero creo que hay buenas razones para pensar que éste es anterior y que el *Canto de Ullikummi* se configuró sobre su modelo: a) parece evidente que el protagonista serpentino es el tradicional en este mito, como lo demuestran los paralelos conocidos; el monstruo de diorita, Ullikummi, es a todas luces una innovación. b) La entrevista con el mar tiene más sentido para pedir la mano de la hija de éste —como ocurre en *Hedammu*— que el que tiene en el *Canto de Ullikummi*, lo que lleva a pensar que el episodio se imitó, de manera un tanto artificial, en este último poema. c) La escena del fallido intento de seducción del monstruo por Istar, que aparece en el *Canto de Ullikummi*, intensifica el episodio de la seducción de *Hedammu*, en el que la diosa logra su propósito. En todo caso, Ullikummi y *Hedammu* representan fenómenos de la naturaleza súbitos y violentos, fuera de los ciclos regulares y suponen una ruptura del orden establecido.

18.3. VERSIONES GRIEGAS

El protagonista habitual de las versiones griegas es Tifeo o Tifón. Los griegos relacionaban su nombre con *tupho* «humear», pero varios estudiosos piensan que se trata de una adaptación, por etimología popular,

de un nombre oriental: el ugarítico y fenicio Šaphon. No es raro que este nombre se identifique, a su vez, con el de Hazzi-Casio, el monte entre Cilicia y Siria, escenario del mito en las versiones hurritas.

Tifeo es mencionado en la *Iliada* de Homero (2.781-783), pero sólo como una pincelada de color en un símil con el fragor que produce el avance de las tropas:

... como por obra de Zeus, que se deleita con el rayo,
cuando irritado, azota la tierra en tono de Tifeo
entre los árimos, donde afirman que se hallan los lechos de Tifeo.

Pese a la brevedad de la alusión, lógica en Homero, a quien el tema del monstruo sin duda le interesa poco (ya que monstruos como éste no suelen poblar el universo de ficción del poeta de la *Iliada*), podemos hallar algunos detalles de interés: el monstruo se sitúa entre los árimos, lo que puede ser un nombre mítico o una denominación imprecisa de habitantes de la zona de Cilicia, equivalente a la de «arameos». En boca de Homero, «afirman» quiere decir algo que todo el mundo dice, así que la leyenda era conocida, aunque ignoramos cómo.

En la *Odisea* (II.309-320) se cita de pasada otro tema muy emparentado con el mito de Ullikummi, aunque no protagonizado por Tifeo. Se trata de la mención de los Alóadas, Oto y Efialtes:

La tierra fecunda los crió altísimos
y muy bellos, aunque por debajo del glorioso Orión. 310
Nueve años vivieron y nueve codos era su anchura,
pero su altura era de nueve brazas.
Amenazaron a los inmortales en el Olimpo
con suscitar la querella de una violenta guerra.
Osaron poner el Osa sobre el Olimpo y sobre el Osa 315
el boscoso Pelión, para que el cielo les fuera accesible,
y quizá lo habrían logrado, de haber llegado al término de la juventud.
Pero acabó con ellos el hijo de Zeus, a quien pariera Leto de hermosa
melena,
con los dos, antes de que bajo las sienes les floreciera el bozo
y se espesaran sus barbillas con una barba abundante. 320

La insistencia en el tamaño de los hermanos y la referencia a que Apolo los mató antes de que crecieran —ya que, de haberse hecho mayores, tal vez habrían logrado su propósito— evoca un monstruo de crecimiento rápido como Ullikummi. El poeta griego habría sustituido los

monstruos que crecían por la acumulación de montes, en una versión más razonable.

En el *Himno a Apolo*, de la colección de *Himnos homéricos*, una vez que Apolo da muerte a la serpiente Pitón (300ss.), el poeta, un homérída, de la misma tradición jonia que Homero, poco amiga de monstruos, hace una digresión y dice que Apolo dio muerte junto a la fuente Castalia a la Dragona, «que causaba muchos daños a los hombres sobre la tierra, muchos a ellos mismos y muchos a sus ovejas de ahusadas patas». Es, pues, un monstruo devorador de animales domésticos, como Hedammu. Nos cuenta también que la Dragona cría a Tifón, que es hijo de Hera, quien lo tiene sin concurso de Zeus, en venganza porque éste ha dado a luz él solo a Atenea. Su versión se opone a la hesiódica, en que Tifón es hijo de la Tierra. No obstante, Hera precisa de la ayuda de la Tierra para quedarse embarazada del que pretende que sea «nada inferior a Zeus en fuerza, sino tanto más poderoso que él como Zeus lo es más que Crono» y una vez nacido, se lo lleva a que lo cuiden (v. 355). Hallamos varios detalles muy similares a la versión hurrohitita: el monstruo es concebido expresamente como un rival del dios supremo, Zeus. Hay un embarazo extraordinario, con el concurso de la Tierra. Todo ello, y la mención de las relaciones entre el poder de Crono, Zeus y Tifeo, sitúa esta alusión en el tema de la lucha por la sucesión divina. Y se insiste en que la crianza del monstruo debe realizarse en secreto, como si, recién nacido, fuera muy vulnerable. Seguimos notando la existencia de un fondo de narración conocida por el público, al que los aedos pueden referirse sin temor de no ser comprendidos.

Hesíodo alude al tema dos veces. Una de forma muy breve. A propósito de la monstruosa progenie de Ceto y Forcis, dice de Equidna (*Teogonía* 304-308):

Y vigila, entre los árimos, bajo tierra, la terrible Equidna,
ninfa inmortal y libre de vejez por siempre jamás.

305

Con ella afirman que se unió en amor Tifón,

terrible, soberbio y sin ley, con la muchacha de ojos negros.

Y ella, embarazada, parió hijos de violento talante⁴.

En la segunda ocasión, se refiere a la propia genealogía de Tifeo (*Teogonía* 820-861):

4 Que son Orto, Cérbero y la Hidra de Lerna.

Mas cuando Zeus hubo expulsado del cielo a los Titanes 820
 parió un último hijo, Tifeo, la Tierra descomunal,
 en unión amorosa con Tártaro, gracias a la áurea Afrodita.
 Sus brazos, bien dotados, eran sumamente fuertes.
 y sus pies, infatigables, de un poderoso dios. Y de sus hombros
 surgían cien cabezas de serpiente, de un terrible dragón, 825
 lamidas por lenguas tenebrosas. De sus ojos
 en las testas prodigiosas, brillaba el fuego por debajo de las cejas:
 de todas las cabezas ardía el fuego de su mirada.
 También había voces en todas las terribles cabezas,
 que emitían un son variado y prodigioso. Pues unas veces 830
 proferían sonidos que los dioses entendían, otras en cambio
 la fuerte voz de un toro de violento mugido, indómito y soberbio,
 otras en cambio, la de un león dotado de un talante inexorable,
 otras, pareja a la de los cachorros, maravilla de oír,
 otras en cambio silbaba y le hacían eco los elevados montes. 835
 Y habría llevado a cabo una imposible hazaña en aquel día,
 y se habría enseñoreado de mortales e inmortales,
 si no se hubiera percatado agudamente el padre de los dioses y los hombres.
 Restalló el trueno seco y poderoso, y a ambos lados la tierra
 resonó con estrépito, y arriba, el ancho cielo, 840
 así como la mar, las corrientes de océano y las simas de la tierra.
 Bajo sus pies inmortales retemblaba el alto Olimpo.
 cuando se irguió el soberano y la tierra se deshacía en gemidos.
 Desde ambos lados se adueñó del ponto cárdeno el ardor
 del trueno, del relámpago y del fuego que emanaba este monstruo: 845
 de los huracanados vientos y del rayo abrasador,
 hervía la tierra toda, el cielo, el mar;
 se embravecían contra las costas por doquier enormes olas
 por el embate de los inmortales y se había producido un incesante terremoto.
 Temblaba Hades, señor de los muertos que yacen bajo tierra, 850
 y los titanes, sumidos en el Tártaro con Crono,
 por el estrépito incesante y la terrible contienda.
 Ahora bien, cuando Zeus amontonó su fuerza y tomó las armas:
 trueno, relámpago y rayo abrasador,
 lo atacó, tras bajar de un salto del Olimpo. Y todas 855
 las asombrosas cabezas del terrible monstruo las abrasó.
 Cuando lo hubo ya vencido con el azote de sus golpes.

cayó de hinojos y profirió un gemido la Tierra descomunal.
 La llama brotó del soberano fulminado
 en las escabrosas y sombrías simas de la sierra,
 cuando cayó herido. (...)
 y lo sumió, con el ánimo encolerizado, en el ancho Tártaro.

860

El monstruo se sitúa entre los árimos, como en Homero, pero tiene una pareja, Equidna, lo que se presupone en las versiones anatólicas, en que se mencionan los hijos del Dragón. Es un ser semihumano, que habla y serpentino (825), pero emite fuego (845) y en la pelea se producen fenómenos sísmicos (842, 849) y maremotos (848). Es «sin ley» (307), lo que es propio de un ser primigenio, anterior a la instauración del orden. Es el producto de un parto de la tierra unida a Tártaro, una unión primigenia, pero «a destiempo», cuando la primera fase teogónica ha pasado ya. Es un intento de vuelta a los orígenes, un tema relacionado con el de la lucha por el poder divino, sólo que en la versión hesiódica el papel de Tifón como adversario del poder del dios supremo queda muy desdibujado. Pudo ser una amenaza para el poder divino (836-837), pero no aparece explícito ni el motivo de la mutilación de Zeus (como se narra en la segunda versión del mito anatólico) ni su derrota inicial.

Pese a todo, en el texto se trasluce que Hesíodo ha adaptado el tema a su visión de un Zeus supremo e invencible, cuyo poder no puede ser discutido. Hay dos fases en la narrativa, (desde 836 y desde 853) y se advierte una especie de «urgencia»: si Zeus no interviene «a tiempo» todo se habría perdido. Otros dioses participan en la lucha, aunque tampoco se dice explícitamente (849) En 853 Zeus «amontonó su fuerza». ¿Cómo entender que hasta entonces parece estar sin armas e inactivo en el Olimpo? Hay motivos suficientes, creo, para sostener que el tema antiguo, tal como Hesíodo lo conoció, comportaba: a) un monstruo de crecimiento continuo y devastador, que debe ser derrotado antes de que sus efectos sean ya irreparables (ello explica la alusión a la «urgencia» en v. 836 e incluso la fraseología es similar a la que aparece en el mito de los Alóadas a que acabo de referirme); y b) una previa derrota de Zeus y una posterior recuperación de sus fuerzas para derrotar a Tifón.

Así pues, en Hesíodo, el final absoluto de la historia es la instauración del orden. Zeus, elegido por consenso, sin trabas queda como señor indiscutido de dioses y hombres. Nada que ver con la inestabilidad en perpetuo riesgo de Tesub.

Siguiendo nuestro recorrido, recalamos ahora en dos versiones poéticas tardías, una que se refiere al engaño del monstruo por medio de la comida, otra a la mutilación de Zeus.

La primera se cuenta en el poema *De la pesca* de Opiano (siglo II d.C.) 3.15-25. No deja de ser curioso que Opiano sea un poeta de Cilicia, el lugar a donde llevan siempre los detalles del mito. Se trata de una alusión *in medias res* y en los siguientes términos:

A Pan de Córico le transmitiste el arte submarina, 15
a tu hijo, que sería el protector de Zeus.
Protector de Zeus, mas destructor de Tifaonio⁵.
Pues con la promesa de un banquete de pescados,
engañosamente indujo al terrorífico Tifón, a que saliera
de las amplias simas y se acercara a la orilla de la mar. 20
Allí los penetrantes relámpagos y los embates de los rayos
abrasadores lo abatieron. Y él, quemado bajo la lluvia de fuego,
desparramó por doquier sus cien cabezas,
como si lo hubieran cardado. Todavía en las orillas las rubias costas
enrojecen por la sangre de la lid clamorosa de Tifón. 25

Debemos suponer que Zeus había sido antes derrotado a manos de Tifón, o que era incapaz de vencerlo en su propio medio. Interviene Pan de Córico (de nuevo el escenario, la cueva Coricia, es cilicio) pero la forma de facilitar la victoria final de Zeus sobre su antagonista es la invitación al monstruo a un banquete de pescado, con lo que consigue sacarlo del agua y permite con ello que el dios lo venza. La presencia de un auxiliar y la forma de facilitar el contraataque de Zeus y su victoria se asemeja mucho a la de la primera versión hitita de *La lucha contra el Dragón*.

El tema de la mutilación, aparece en Nono (*Dionisiacas* 1.481 ss.), aunque perdido en una trama complicada con episodios secundarios. Tifón le quita a Zeus los tendones y Cadmo lo seduce con la música y le pide al dragón los tendones de Zeus, con la excusa de utilizarlos como cuerdas para su lira.

El relato de Apolodoro (*Biblioteca* 1.6.3) no es un texto poético, sino obra de un mitógrafo, que intenta dar una versión complexiva del mito, no aludirlo. Toma sus datos de diferentes fuentes, la mayoría desconocidas por nosotros, que trata de combinar, no siempre de forma coherente:

5 Otra variante del nombre de Tifeo.

Una vez que los dioses dominaron a los Gigantes, Tierra, más encolerizada todavía, se une a Tártaro y pare en Cilicia a Tifón, cuya naturaleza era a medias de hombre y de fiera. En estatura y en fuerza sobrepujaba a todos cuantos había parido Tierra. Era antropomorfo hasta los muslos, pero de una estatura tan descomunal que se alzaba por encima de todos los montes y su cabeza a menudo tocaba las estrellas. Tenía una de sus manos tendida hacia poniente, la otra hacia levante; de ellas surgían cien cabezas de dragones. Desde la parte de los muslos tenía inmensas espiras de víboras, cuyos anillos al extenderse hacia su cabeza emitían un penetrante silbido. Todo su cuerpo era alado. Sucias crines ondeaban de su cabeza y de su barba. La mirada de sus ojos era de fuego. De tal condición y tamaño era Tifón, que arrojaba piedras incandescentes contra el propio cielo, en medio de silbidos y griterío. Un terrible huracán de fuego salía de su boca. Los dioses, cuando lo vieron precipitarse contra el cielo, huyeron en desbandada a Egipto. Y al verse perseguidos tornaron su figura en la de animales. Zeus asestó sus rayos contra Tifón desde lejos, y cuando se le acercó, lo hirió con una hoz de adamantino y lo persiguió en su huida hasta el monte Casio. Éste se eleva sobre Siria. Allí, al verlo herido, llegó a las manos con él. Pero Tifón, enlazándolo con sus espiras, lo sujetó, y, tras haberle arrebatado la hoz, le cortó los tendones de manos y pies. Echándose al hombro, se lo llevó a través del mar hasta Cilicia y una vez llegado allí lo dejó en la cueva Coricia. Asimismo dejó allí los tendones escondidos en una piel de oso y dejó como guardián a Delfine, la dragona, muchacha a medias animal. Pero Hermes y Egipán les robaron los tendones y se los aplicaron a Zeus de nuevo sin ser vistos. Zeus, una vez recuperada la fuerza que le es propia, trasladado en un vuelo desde el cielo sobre un carro tirado por caballos alados, asestando sus rayos contra Tifón lo persiguió hasta el monte llamado Nisa, donde las Moiras engañaron al monstruo en su huida, ya que, convencido de que su fuerza se vería acrecentada, probó los frutos de un día, así que, perseguido de nuevo, llegó a Tracia y en medio de la pelea en torno al Hemo arrojaba montes enteros. Pero como éstos rebotaban contra él por causa del rayo derramó mucha sangre sobre el monte. Y dicen que por eso el monte se llama Hemo. Cuando trataba de huir por el mar Sículo, Zeus le echó encima el monte Étna en Sicilia. Es éste un monte descomunal. Desde entonces hasta ahora dicen que las emanaciones de fuego se producen por los rayos arrojados.

Vemos algunos puntos de interés en su narración.

1. Como en Hesíodo, la Tierra es la madre que, furiosa, se une a Tártaro y tiene un hijo monstruoso. Se trata de un parto tardío de la divinidad primigenia.

2. Se sitúa el mito en una localización geográfica concreta; como era de esperar, en Cilicia.

3. La descripción del monstruo recuerda en parte a Hedammu, ya que es antropomorfo y serpentino, y en parte a Ullikummi, pues es enorme, su cabeza llega a las estrellas e invade el cielo, y arroja fuego y piedras incandescentes como un volcán.

4. La huida de los dioses y su conversión en animales, que está también en Nono, es una recurrencia del tema anatolio; en *El Canto de Ullikummi* Kumarbi dice, refiriéndose a los dioses, «los diseminaré como a pájaros». Hesíodo silencia este motivo y la posibilidad de derrota de Zeus.

5. Zeus lo ataca con los rayos, luego con una hoz de adamantes, un material mítico muy duro; sin duda es la misma arma con que Cronos castra a Cielo. El uso del arma primigenia es otro punto de contacto con el *Canto de Ullikummi*.

6. La lucha en la que Zeus es derrotado tiene lugar en el monte Casio, el Hazzi de los textos hititas. Allí «llegan a las manos», como en la lucha contra el dragón hitita.

7. Tifón mutila a Zeus y se lleva una parte fundamental de su cuerpo, los tendones, como en el mito hitita, el dragón se lleva el corazón y los ojos de Tesub. Y custodia este trofeo un dragón femenino.

8. Gracias a otro personaje, en este caso, dos dioses, se recuperan sin lucha las partes mutiladas.

9. Zeus recobra así su fuerza, correlativamente a cómo la «amontona» en el texto de Hesíodo, quien había silenciado, sin embargo, la derrota de Zeus.

10. El monstruo es aún engañado. Come unos misteriosos «frutos de un día» que pretendidamente iban a darle fuerza y que producen el efecto contrario. Apolodoro acumula dos versiones anatólicas: la del robo de órganos y la del engaño con la comida.

11. Llega luego al monte Nisa, aún en Anatolia, luego al Hemo, en los Balcanes, ya en pleno desplazamiento hacia occidente. Arroja montes enteros. Apolodoro aprovecha para introducir, en un inciso, un mito etiológico sobre el nombre del Hemo «monte de la sangre». Tifeo sigue hacia occidente, a Sicilia, en relación con otra leyenda que lo pone en conexión con el Etna, que aparece en Píndaro y en Esquilo y que podía proceder de la *Titanomaquia* cíclica.

En suma Apolodoro narra un mito combinado, típico de un mitógrafo y hace que los personajes recorran diferentes lugares en que se sitúa la leyenda, para acomodar unos datos con otros. Y es evidente que le han llegado ecos de todo el conjunto de temas que hallábamos en Anatolia.

18.4. CONCLUSIONES

El núcleo temático de este conjunto de versiones gira en torno a un ser nacido de las profundidades de la tierra o del mar. Las características de este ser van desde una terrible potencia destructora hasta rasgos humorísticos como la glotonería o la ingenuidad, pero nunca es inteligente. El monstruo derrota al dios representante del orden. Luego éste, auxiliado por un mortal o por una divinidad, consigue, por estratagemas o por elementos de seducción, o por el uso de una determinada comida o bebida, neutralizar la fuerza del monstruo, sacarlo de su morada natural y derrotarlo.

Lo más verosímil es situar el origen de este mito en Cilicia. El monte Hazzi y la cueva Coricia son lugares relacionados desde un primer momento con él. Su forma originaria podría ser un ritual anual. Las alternativas estacionales se reflejan en que el dios de la Tempestad es vencido y luego vence.

Las versiones de Nerik serían las más próximas al mito más antiguo por su simplicidad temática. Se alude tan sólo a los elementos fundamentales: el mar, la primera derrota y la seducción, ya que, en una versión, Inara se engalana. No hay un combate terrible ni una descripción pormenorizada de los episodios. Llevada a cabo la estratagema, el final del monstruo ingenuo y tragón es automático. La intervención femenina se pone de relieve, probablemente por condicionamientos de la religión protohática en que las diosas tienen un papel muy importante.

El rito trata de asegurar cada año la puntual llegada de la lluvia y acrecentar el vigor y la prosperidad de la familia real. La asociación del vigor de la naturaleza con el poder del rey requiere la asistencia de un ser humano en el mito. La destrucción de éste, después de que su papel deja de ser necesario es una clara referencia al sitio que le corresponde a cada uno en el ordenamiento del mundo.

Hedammu es ya literatura pura, ajena al ritual. Ello explica probablemente la desaparición del asistente humano en la trama. Sin embargo, la relación con la versión que creemos primitiva es aún estrecha. El monstruo sigue siendo un ser serpentino, voraz y glotón. El mar es su protector y su ancestro. Sigue siendo importante la intervención de

Istar, equivalente a la Inara del texto anatolio, que se engalana, saca al monstruo de su medio y lo aturde. Pervive el esquema cíclico. Hedammu derrota a Tesub, si bien luego es derrotado. La novedad es que el tema aparece ahora en relación con el de la sucesión celeste, con el que no creo que la tuviera en origen. Hedammu aparece ahora como una criatura nacida del dios destronado que pretende la vuelta al pasado. Además, esta versión del mito aborda especulativamente algunos temas nuevos: sobre todo el del papel de hombres y dioses en el orden del mundo. Los primeros son los «obreros» de los dioses y éstos los protectores de los mortales. Si el equilibrio se rompe y los hombres se ven sometidos a una situación de escasez, los propios dioses resultan perjudicados.

El canto de *Ullikummi* presupone la versión de *Hedammu*, a la que corrige, por exageración. Las semejanzas entre ambos poemas son muchas: el mar es aún protector del monstruo. Pervive su asociación con el mito de la sucesión celeste. Se manifiesta también el esquema cíclico: Tesub derrota a *Ullikummi* después de haber sido derrotado por él.

Pero el afán de novedad aflora en los detalles: el monstruo serpentino originario se sustituye por una mole de crecimiento continuo, sugerida por las islas de crecimiento volcánico. La diosa engalanada no logra seducir al monstruo. El monstruo, más difícil de vencer que *Hedammu*, es tanto más peligroso, cuanto más tiempo pasa, debido a su continuo crecimiento. Amenaza con volver a la situación primigenia y por ello debe recurrirse a una solución primigenia: la sierra con la que se separó al cielo de la tierra.

Sobre la llegada a Grecia de este mito contamos con un trabajo de Vian (en *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne*, París 1960, 17-37), quien cree que se trata de un mito indoeuropeo, el del monstruo tricéfalo, situado entre los árimos, un lugar mítico, que luego se habría insertado en el tema de la *Teogonía* y, en otras versiones, en la lucha entre Hera y Zeus. Este mito indoeuropeo se vería transformado, por el conocimiento de los mitos orientales, en dos etapas: en el s. VII los griegos conocen vía Fenicia el mito hurrita de *Ullikummi*, más o menos contaminado con elementos del *Enuma Elis*. Los griegos sustituyen *Ullikummi* por su Tifeo y adaptan la versión formal del monstruo serpentino de los sellos babilonios. En una segunda etapa, en época helenística, progresan las tendencias sincretistas y se le unen a Tifeo otros elementos, procedentes del mito de *Illuyanka*: la primera versión llega a Opiano; la segunda, a Nono. Apolodoro combina las dos.

La propuesta de Vian da por supuesto que *Ullikummi* e *Illuyanka* son entidades irreductibles y que lo que Hesíodo nos cuenta es lo único que conoce del tema. Pero hay varios reparos que oponer a su versión:

1) *Ullikummi* e *Illuyanka* no son versiones irreductibles. El mito de Hedammu, que Vian no conocía, protagonizado por un ser serpentino, constituye un eslabón de unión entre ellos. De hecho, Hedammu es un modelo más claro de Tifeo que *Ullikummi*.

2) En Hesíodo hay huellas de una adaptación del mito a sus propios intereses y las divergencias entre su versión y la hurrita se deben probablemente a que el poeta intenta acomodar el mito oriental a una concepción religiosa del dios supremo que excluye su capacidad de ser derrotado.

La alusión homérica y la del *Himno a Apolo* nos muestran una corriente subterránea, no explícita, de un tema que andaba circulando en boca de las gentes. La mención de los árimos indica una referencia geográfica, todo lo imprecisa que se quiera, a la zona donde el mito surge.

La versión hesiódica evidencia que el mito estaba bien asentado en Grecia. Sigue hablando de los árimos, subsiste el nombre de Tifeo. En la primera alusión aparece en una galería de monstruos primigenios, pero en la segunda se encuadra en el contexto de la sucesión divina. Está claro que, dentro de esa amplia tradición procedente del oriente próximo, el relato de Hesíodo presenta muchas más similitudes con *Hedammu* y *Ullikummi* que con las versiones anatolias, pero ello es lógico por varias razones. Primero, porque la *Teogonía*, como estos poemas, es ya literatura pura, ajena al ritual, por lo que no se necesita el asistente humano, justificable sólo en la asociación del tema con el ritual. Segundo, porque Hesíodo sitúa este motivo, como en la versión hurrohitita, en el tema de los fallidos intentos del dios destronado por volver al desorden originario, esto es, en el mito de la sucesión divina.

Junto a estas analogías, hay también diferencias, en mi opinión no tanto, como cree Vian, porque Hesíodo haya partido de una fuente indoeuropea, sino porque el poeta concede a Zeus un papel preponderante y considera que su poder no admite altibajos. El mito pierde así su carácter cíclico. Sin embargo, vimos cómo en el verso 853, con ese «cuando Zeus apiló su fuerza, tomó las armas», se traslucía una versión en que Zeus es derrotado en una primera batalla por el monstruo. Por el mismo motivo desaparecen la divinidad femenina auxiliar y el tema de la seducción, poco apropiados a los castísimos poetas épicos arcaicos y a su concepción machista de la divinidad. Debemos suponer, pues, que

Hesíodo conocía más detalles del mito de la lucha del dios supremo contra el monstruo, pero que seleccionó los aspectos que se avenían con su visión de Zeus, y deformó otros menos acordes para él con la mayor gloria de Zeus.

Según lo dicho, es lógico que afloren nuevas versiones de este tema en época helenística, cuando la preocupación de novedad en el tratamiento de los temas literarios es para los poetas mucho más importante que la reverencia a un Zeus en el que cada vez cree menos gente.

Opiano, un poeta que era de Cilicia, narra un mito que tiene mucho de común con el de Nerik, lo que parece indicar que en Cilicia se estuvieron contando durante muchísimo tiempo versiones similares a la que llega a Nerik. Por ello Opiano puede aludir a un tema que es conocido.

En cuanto a Nono, conoce asimismo un tema anatolio, el robo de partes vitales del dios. Todo parece indicar que las versiones más humorísticas, del dragón comilón, del monstruo que le roba partes del cuerpo al mismísimo Zeus, las versiones más irreverentes pudieron estar circulando por Grecia en forma de subliteratura, rechazadas por la «alta literatura» (la que nos ha llegado), y que afloraron a la alta literatura en época helenística, de modo semejante a lo que ocurre en las artes plásticas, en las que aparecen en esta época las narices rotas del boxeador, el pequeño hockey o las viejas y los viejos deformes, que siempre habían existido pero sólo ahora llegan al arte.

La de Apolodoro es una versión combinada. Tiene elementos de las versiones anatólias (los temas de la comida y del robo de órganos), otros de *Hedammu* y otros de *Ullikummi*. Y la relación con el Etna, aludida por Píndaro y por Esquilo y quizá antes en el ciclo épico.

También hemos visto versiones parciales secundarias: los Alóadas y Jasón, que nos indican que estos elementos estaban circulando de forma muy libre.

Quizá la visión que he presentado aquí tenga muchos elementos imaginativos y se basa en exceso en el postulado de factores que no podemos contrastar. Desde luego parece claro que el trasfondo existe. Y dudo que el mito llegara a Grecia limpiamente fragmentado, primero en una versión, en el siglo VIII y luego, en otra, en época helenística. Ni las versiones del mito estaban separadas con nitidez en la propia Anatolia ni tampoco están cortadas a cuchillo en Grecia. Siempre hallamos hue-llas, síntomas, señales, de que el autor que nos narra una versión conoce otros aspectos que no cuenta. Se nos escapan afluentes, corrientes sub-

terráneas, hay relaciones que no conseguimos establecer, pero las corrientes principales son claras. En mi opinión es uno de los mejores ejemplos con que podemos contar de la forma en que los mitos viajan, se adaptan, se combinan y se transforman.

19. HIMNO HOMÉRICO A DEMÉTER 43-46: ADAPTACIÓN DE UN MOTIVO ANATOLIO

El verso 46 del *Himno Homérico a Deméter* presenta la repetición —si bien en contextos muy diferentes— de dos palabras que aparecen en versos muy próximos y, por otra parte, produce una cierta quiebra en la continuidad del relato, todo lo cual es habitualmente considerado como un simple descuido o una pura muestra de torpeza en la técnica narrativa del autor, pero en mi opinión, y por motivos que trataré de razonar, puede profundizarse en las motivaciones de estos fenómenos y es posible explicarlos como la huella de un proceso de contaminación de motivos diversos que el poeta no ha logrado ensamblar de una forma acertada del todo.

El anónimo autor del himno acaba de narrar cómo Deméter, al oír los ecos del grito de socorro de su hija Perséfone, siente un profundo dolor y lo manifiesta rompiendo su tocado y echándose por los hombros un manto oscuro. Es en este momento cuando aparece el pasaje objeto de este capítulo (vv. 43-46):

Se lanzó como un ave de presa, sobre lo firme y lo húmedo,
en su busca. Mas decirle la verdad
no quería ninguno de los dioses ni de los hombres mortales.
Ninguna de las aves de presa se le acercó como veraz mensajera¹.

1 Véase el contexto del pasaje y otras semejanzas con mitos orientales del *Himno* en § 15.5.

El último verso, como acabo de señalar, desequilibra la línea narrativa. Tras la afirmación de que nadie (en la habitual expresión polar «ninguno de los dioses ni de los hombres mortales») quiso darle a la diosa razón cierta de lo ocurrido, la mención de un ave de presa como mensajera cierta parece innecesaria y sobreabundante, y la repetición de la referencia a la verdad, estilísticamente torpe. En los versos siguientes, además, la diosa reinicia la búsqueda de su hija, como si la mención del ave marcara un punto de inflexión en el relato:

Luego, durante nueve días, por la tierra la venerable Deó²
anduvo errante, llevando en sus manos antorchas encendidas.

Los comentaristas no han mostrado gran interés por este pasaje. El autor del mejor comentario sobre el himno, Richardson (Oxford 1974), a propósito del v. 43 señala que los dioses se comparan a menudo con aves en la épica, da paralelos de aves como mensajeros y señala como no intencional la repetición de la referencia al ave de presa.

Si bien es cierta la frecuencia de la comparación de los dioses con aves en Homero, no lo es menos que, de los paralelos citados por el autor, sólo en uno se usa «como» (*Odisea* 1.320), ya que en todos los demás se expresa una palabra, con el significado «semejante» u otro parecido. El poeta del *Himno a Deméter* no ha seguido, pues, el modelo más frecuente en la comparación de dioses con aves, esto es, el uso de un adjetivo o participio con el significado «semejante», documentado en los diez casos citados por Richardson, sino una formulación mucho menos usual (una vez), simplemente con «como».

En segundo lugar, las menciones de pájaros como verdaderos mensajeros son atípicas en la épica. Los dos casos citados por Richardson (Hesíodo, fragmento 123 Merkelbach-West y Calimaco, fragmento 260.27 ss. Pfeiffer) se refieren a un mismo tema —lo que quiere decir que es probable que haya influido el uno sobre el otro—, el del cuervo que le comunica a Apolo la infidelidad de Corónide. Probablemente de origen popular, se trata aquí de un mito etiológico sobre el color de esta ave. En cambio, en el pasaje que analizamos, este ave de presa no es en absoluto un presagio. Un adjetivo como «veraz» supone que el ave no se limita a dar, con su mera aparición, un buen agüero, como en los pasajes citados de la *Iliada*, sino que se requeriría de ella un auténtico

mensaje que comunicar, el que tampoco los otros dioses le han dado a Deméter. Ésta lo que requiere, en efecto, no es un presagio, sino noticias del paradero de Perséfone. Por otra parte, el término griego se refiere, además de designar al ave augural —incluso al águila mismo— en general a un ave grande, de presa, en especial el águila, baste aquí referimos a *Iliada* 13.823, Esquilo, *Agamenón* 114 y Píndaro, *Olímpica* 13.21.

Por último, es posible que las repeticiones a las que nos estamos refiriendo tengan alguna motivación y merece la pena que intentemos buscarla, al tiempo que tratamos de explicar la causa de la discordancia con el contexto que manifiesta el verso en que se acumulan.

Para mi explicación del pasaje parto de la base de que, a menudo, estas inconsecuencias o desajustes en la narrativa se deben a la inserción en ella, por parte del aedo, de un elemento originariamente ajeno, esto es, lo que denominamos «contaminación de fuentes o de tradiciones». La explicación, pues, tanto de las repeticiones como de la quiebra en la línea narrativa puede buscarse, en mi opinión, en la hipótesis de que el aedo ha tratado de adaptar aquí —sin un acierto completo en su intento— un motivo extraño al del rapto de Perséfone.

En otros pasajes del himno se ha detectado ya hace tiempo una serie de paralelos con un mito anatolio del que nos han llegado diversas variantes. Me refiero al mito del dios que desaparece, más conocido en las versiones de la desaparición de Telipinu³. Richardson señala con acierto en su comentario algunos de ellos, como el papel del dios del Sol o la descripción de la carestía, por causa de la cual los dioses se ven privados de las honras que les son debidas. En consecuencia no resulta inverosímil que el autor del *Himno a Deméter* dependa en este punto de otro episodio de los que se narraban en un mito del que ha tomado otros motivos.

En efecto, en el mito del dios que desaparece es un episodio casi imprescindible el envío por parte del dios del Sol de un águila para buscar al dios perdido. Así se narra en la primera versión del mito de Telipinu:

El dios del Sol envió a la veloz águila:

— Ve e inspecciona las altas montañas, inspecciona los valles profundos, inspecciona el oscuro oleaje.

El águila partió y no lo encontró. Y al dios Sol le dio su mensaje: — No encontré a Telipinu, el noble dios.

3 Véase capítulo 15.

En términos muy similares se narra en la segunda versión del mismo mito:

El dios Sol envió a la veloz águila: — Ve y busca a Telipinu.

El águila partió, inspeccionó las montañas, inspeccionó los ríos y no lo halló. Y al dios Sol le dio su mensaje:

— No lo encontré.

En forma algo más amplia aparece en el mito de la desaparición del dios de la Tempestad:

El dios Sol (*o quizá Hannahana; hay una laguna en el texto*) envió a la veloz águila:

— Ve e inspecciona las altas montañas, inspecciona los valles profundos, inspecciona el oscuro oleaje.

El águila partió y no lo encontró. Y la veloz águila le dio su mensaje al dios Sol:

— He inspeccionado las altas montañas; he inspeccionado asimismo los valles profundos y he inspeccionado el oscuro oleaje, pero no he encontrado al dios de la Tempestad del Cielo.

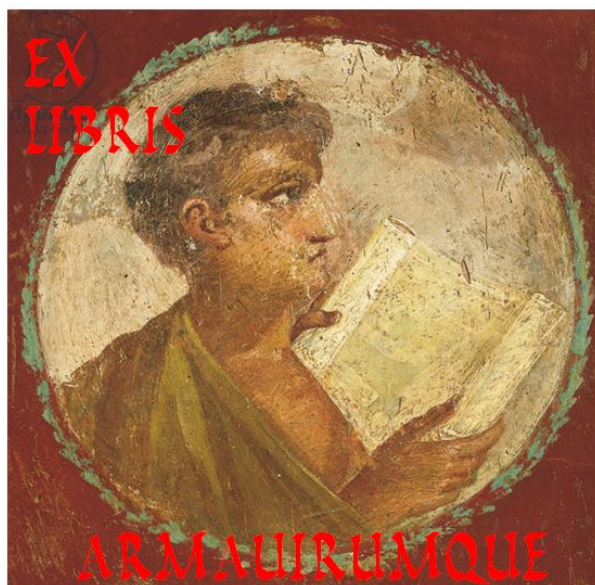
Se trata, pues, de un episodio típico, repetido en diversos mitos anatolios, el del envío infructuoso de un águila por montes y valles, en busca del dios desaparecido. Todo parece indicar que el aedo autor del himno, que conoce estos temas, como se puede ver por los otros paralelos citados, ha adaptado también este motivo a su propia narrativa.

Si aceptamos esta propuesta, resulta entonces curioso examinar la forma en que el aedo anónimo ha procedido, ya que lo ha hecho traduciendo el episodio a los recursos formales del acervo tradicional. Como veremos, en cada caso ha recurrido a una fórmula, y ha sido eso precisamente lo que ha condicionado en mayor grado su adaptación.

Parece que en principio el poeta se propuso sustituir el envío del águila por una búsqueda emprendida por la diosa en persona, como un ave de presa, al modo de Hermes, en *Odisea* 5.51. La búsqueda por montes y valles se refleja en la fórmula «sobre lo firme y lo húmedo». Tras mencionar lo infructuoso de la búsqueda, porque ni dioses ni hombres quieren decirle la verdad, el aedo vuelve a evocar el episodio del mito hetita y se refiere en el v. 46, también estilizadamente, al regreso del águila tras su infructuosa búsqueda de la diosa perdida. En este caso, su modelo formal es *Iliada* 22.438.

La repetición del «ave de presa» es un trasunto del viaje de ida y vuelta del águila en el modelo anatolio; la referencia doble a la verdad insiste en que el ave de presa cumple una función igual a la de los dioses y hombres citados en los versos 44-45: ni unos ni otra saben dar cuenta a Deméter del paradero de su hija. Lo curioso, sin embargo, es que el aedo no ha mantenido de forma consecuente su adaptación de sustituir por la propia diosa semejante a un ave de presa el tema original del envío del águila, sino que se ha dejado llevar luego por él y, en consecuencia, no sólo persiste el regreso del ave, sino la continuación lógica de la acción, según la cual la diosa se dirige «luego» en persona en persona a buscar a su hija (v. 47 s.), como si antes no lo hubiera hecho ya.

A la luz de este análisis se explican, creo que satisfactoriamente, las motivaciones de las repeticiones y de la ruptura de la línea narrativa que detectábamos en el pasaje en cuestión. A un tiempo, todo ello nos ha permitido asomarnos de algún modo a las técnicas del aedo —logradas o fracasadas— para combinar motivos antes diversos.



20. UN MITO ETIOLÓGICO ANATOLIO SOBRE EL TAURO (CTH 16) EN NONO (DIONISÍACAS 1.408 S.)

La presencia en la literatura griega de alusiones a temas míticos de origen anatolio fue detectada ya en algunos trabajos de los años treinta, en que se advirtieron huellas de la segunda versión del mito hitita de *La lucha contra el Dragón (Illuyanka)* en un pasaje de la *Biblioteca* de Apolodoro (1.6.3) y paralelos la sucesión en el reinado celeste narrada en el ciclo hurro-hitita de Kumarbi y la descrita en la *Teogonía* de Hesíodo, un tema sobre el que luego se generó una considerable bibliografía¹.

Desde entonces han sido numerosos los trabajos dedicados a profundizar en el estudio de la presencia de temas míticos anatólios en la literatura griega. No causa por tanto ya ninguna extrañeza —por más que la trayectoria concreta de la transmisión de estas historias a través de los siglos no nos sea accesible— encontrar en autores griegos, incluso de época tardía, alguna referencia a mitos anatólios. En mi opinión es un terreno éste en el que hay aún mucho por hacer. En muchos casos, además, el hallazgo de una relación entre ambas versiones, la griega y la hitita, permite aclarar puntos oscuros de una o de otra.

Éste es, creo, el caso de un tema mítico aludido por Nono de Panópolis, último epígono de la épica griega de tradición homérica, a caballo ya entre los siglos IV y V d.C., que en mi opinión procede de una leyenda anatolia. La relación entre ambos pasajes que, cada uno por motivos distintos, han suscitado la extrañeza de los comentaristas res-

1 Véanse los capítulos 16 y 17 de este libro.

pectivos, permite, por un lado, cubrir alguna laguna importante en el texto hitita, y por otro, explicar la chocante presencia del pasaje de Nono en el lugar en que aparece.

La referencia de Nono en cuestión ocupa apenas dos versos de las *Dionisiacas* (1.408 s.) y dice así:

Tras estas palabras, se lanzó (Zeus) en todo semejante a un astado toro,
por lo cual el monte recibió el sobrenombre de Tauro.

En nota al pasaje en su edición del texto, Vian señala que esta metamorfosis no tiene otro objeto que dar una justificación que explique el nombre de Tauro. Es éste un tema, sin embargo, que no aparece, que sepamos, en ningún otro autor de la literatura griega. Lo que sí es evidente es que, para los griegos, el nombre de la cordillera del Tauro se identificaba con el nombre común del toro, y hallamos diversos pasajes en que se trata de señalar las razones de esta denominación. Así, por ejemplo, Dionisio Periegeta 641 ss. nos dice:

... la llaman Tauro
porque avanza semejante a un toro, con puntiagudas testuces,
escindida aquí y allá en cumbres espaciosas.

De forma similar explica el nombre Esteban de Bizancio s.v. *Tauros* (608.17 Meineke):

... porque la parte de ella que mira hacia el mar se parece a la testuz de un toro.

Tales testimonios ponen, pues, de manifiesto que para los griegos era claro que la cordillera se llamaba del Toro, y que el nombre se debía a la forma abrupta de sus cimas.

Los autores modernos, dados a poner siempre en duda lo demasiado obvio, dudaron de que algo tan elemental pudiera ser cierto y así hallamos algunas propuestas que tratan de buscarle otro origen al nombre (como originado en arameo *tur, tura*, siendo la relación con el toro un error de los griegos, entre otras etimologías no menos complicadas). En todo caso, una historia que explique el nombre de los montes por la presencia de Zeus metamorfoseado en el citado lugar sólo la hallamos en Nono. Ya es extraño este aislamiento dentro de la literatura griega del tema mítico de la metamorfosis de Zeus como etiología del Tauro. Pero un análisis más detenido de este pasaje y de su situación en la obra suscita una extrañeza mayor.

En primer lugar, es curioso el uso del verbo «se lanzó» (*essuto*), que en voz medio-pasiva significa «lanzarse, precipitarse» con la idea de un movimiento impetuoso hacia alguna parte o para algo. Implica que una persona o un ser animado se dirige hacia un lugar o a hacer algo con una especial prisa, decisión y violencia. Nada hay más gratuito en el pasaje de Nono que esta auténtica embestida furiosa hacia ninguna parte de Zeus metamorfoseado en toro, al parecer nada más que para darle nombre a la cordillera.

En segundo lugar, resulta chocante el contexto en que se halla este pasaje. Nono está narrando, dentro del largo episodio de la lucha de Zeus contra Tifeo, cómo el dios organiza una complicada estratagema: metamorfosea a Cadmo en pastor y le encomienda que toque la siringa para calmar a Tifeo, ofreciéndole como premio a Harmonía. Al mismo tiempo, le encarga a Eros que hiera a Tifeo con una flecha. Es entonces cuando Zeus se metamorfosea en toro, pero esta acción no se continúa con ninguna otra por su parte. La línea argumental de la obra prosigue, en cambio con la actuación de Cadmo, quien lleva a efecto los encargos de Zeus. Toda la composición del episodio es curiosa y desconcertante, si bien ha sido analizada con una gran agudeza por Vian. Nono combina en él de modo deshilvanado una serie de motivos, buscando incansablemente la variedad aun a riesgo de dejar algunos temas sólo iniciados y de una forma que provoca una continua quiebra de la línea argumental. Pero lo que aquí nos interesa más es que, en este mosaico de motivos míticos, hay varios de origen minorasiático. Hay en efecto ecos de *La Lucha contra el Dragón (Illuyanka)* narrada por los hititas en el tema de la recuperación por parte de un mortal de los órganos arrebatados al dios por el monstruo: Cadmo trata de recobrar los tendones de Zeus, igual que el hijo del dios de la Tempestad en el mito hitita recupera para su padre el corazón y los ojos que el Dragón le había arrebatado. Pero también hay huellas de otro tema anatolio, el del encantamiento del monstruo por la música, que hallamos en el texto hurrohitita el *Canto de Ullikummi* y, de forma más clara, en el de *Hedammu*². Vian cree con fundamento que en algunos de estos temas Nono pudo ser tributario del autor de las Teogonías heroicas Pisandro de Laranda quien, originario de Asia Menor como era, pudo conocer antiguas leyendas locales y usarlas para renovar el acervo de la mitología griega. Y en efecto, nos consta

2 Sobre los mitos de Illuyanka y Hedammu, cf. el capítulo 18 de este libro.

por una noticia de Olimpiodoro que Pisandro de Laranda había tratado la historia de Cadmo y Tifeo (fragmento 15 Heitsch).

Es en este contexto lleno de ecos anatolios donde se inserta, pues, la metamorfosis de Zeus. Tanto por la ausencia de precedentes de este motivo en la literatura griega como por su carácter heterogéneo, añadido, en el contexto en que está y asimismo por lo gratuito del uso del verbo *essuto* al que me he referido antes, podemos pensar que Nono ha insertado en este punto, dentro de su insaciable acumulación de elementos míticos, una referencia a otra leyenda, asimismo anatolia, en la que la metamorfosis del dios en toro, la violencia de su embestida y la relación con el Tauro tuvieran una coherencia mayor.

Creo haber encontrado la fuente última de Nono en una leyenda etiológica del paso de los hititas por el Tauro, en la que aparece la metamorfosis de un dios en toro. Se trata de un difícil texto en hitita antiguo (*Catalogue des Textes Hittites* 16, editado por Otten), en el que hallamos un pasaje con significativas similitudes con el de Nono (líneas 15-18):

[] se convirtió en toro. Su cornamenta está un poco torcida (?).

[] pregunto: «¿Por qué su cornamenta está torcida (?) de ese modo?»

Así responde: «Cuando yo recorría (...), la cordillera era demasiado
escarpada.

Mira, el toro estaba allí [en su lugar (?).] Cuando vino, levantó la cordillera
y la apartó

[a un lado (?)] y hemos dominado [o ..] y el mar. Por eso su cornamenta
está torcida (?)! »

El texto hitita, lamentablemente, dista mucho de ser claro, no sólo por algunas lagunas en su integridad (especialmente significativa es la falta en la línea 15 del sujeto del verbo, que su editor, Otten, supone que es el nombre de un dios), sino por dificultades de léxico y oscuridades de sentido y del contexto. Un extraño personaje, que se queja de que se le ha impuesto un yugo injusto, amenaza con arrasar las tierras con el hielo que trae en su aljaba y se jacta de que mantiene sujeta la cordillera y el mar. En ese punto viene el pasaje que he recogido íntegro. El texto continúa con la actuación del dios del Sol que despacha mensajeros para que se ataque Halpa y en él se mencionan un tal Supiyahsu y un Zidi, éste último probablemente un dignatario citado en una *Crónica de Palacio*.

Si las líneas concretas del fragmento no quedan claras en algunos puntos, sí que son diáfanas las motivaciones de este mito, tal como las ha señalado Otten: se refiere al difícil itinerario del rey hitita Hattusili I

hacia Alepo a través de los escarpados pasos del Tauro. El gran obstáculo que la cordillera representaba para el avance de los hititas queda expedito gracias al mítico toro, sin duda un dios transfigurado, que abre con sus cuernos un paso a través del macizo montañoso, de modo que los hititas pueden alcanzar el mar. De alguna forma, la configuración de los montes seguía aún recordando la presencia del toro.

Nuestro texto se relaciona, por un lado, con un pequeño grupo de escritos, como la *Toma de Zalpa* (CTH 3) o el texto sobre los antropófagos (CTH 17.1), en que los acontecimientos históricos se ven transidos de elementos míticos, sobrenaturales o maravillosos. Pero, por otro lado, creo que cabe relacionarlo con un extendido tema mítico anatolio: el del reto que un antagonista monstruoso plantea a un dios (generalmente el dios de la Tempestad), con la intención de que éste pierda su primacía. Dentro del ámbito puramente local, este tema se centra en las dos versiones de *La lucha contra el Dragón* (*Illuyanka*, CTH 321), pero en los mitos de procedencia hurrita lo hallamos en diversas narraciones del Ciclo de Kumarbi, donde los antagonistas son, entre otros, la serpiente Hedammu (CTH 348), el monstruo de diorita Ullikummi (CTH 345), o el dios KAL, como hemos visto en los capítulos anteriores.

Por último, creo que cabe señalar también cierto paralelismo entre el antagonista divino del texto que estamos analizando, quien afirma:

¿Y quién lo mantiene todo sujeto en su mano? ¿No mantengo yo los ríos, montes y mares sujetos? Yo mantengo sujeta la cordillera, así que no puede moverse ya de su sitio; mantengo firme el mar y no puede refluir.

y el aludido en el llamado *Conjuro de la atadura* (CTH 390), de quien se cuenta:

El Gran Río ató su flujo.
Ató al pez en el agua (...)
ató las altas montañas
y ató los profundos valles.

En ambos casos se trata de un antagonista que ata o sujeta elementos naturales para impedir, bien el paso, bien el fluir de los ríos o del mar.

Así pues, y en conclusión, el texto del toro mítico trasciende el motivo histórico de cómo las tropas hititas salvaron en su avance el obstáculo del Tauro, en un tema mítico de combate entre los dioses protectores del rey de Hattusas —el dios del Sol, que aparece despachando mensajeros, el dios que se metamorfosea en toro— y un antagonista que

puede arrasar la tierra con el hielo de su aljaba y que controla la cordillera y el mar, es decir, que impide con las montañas el paso de los hititas hacia el mar.

Un dios, muy probablemente el dios de la Tempestad, si tenemos en cuenta que en el pasaje de Nono tal papel lo asume Zeus, que es el dios griego que corresponde habitualmente al dios hitita de la Tempestad en los demás paralelos que conocemos, se metamorfosea en toro y vence al curioso antagonista, liberando así a los hititas del obstáculo que impedía su marcha hacia el mar. Las motivaciones de esta leyenda etiológica hay que buscarlas con toda verosimilitud en la semejanza formal de aquella parte de la cordillera con un toro de cuernos torcidos, a juzgar por lo que se nos dice en el relato. De modo que el nombre del toro debía estar ya en aquella fecha relacionado con las montañas en cuestión, aunque lamentablemente no se nos ha conservado mención de la denominación concreta del Tauro en las fuentes hititas.

A Nono le llegan, pues, ecos de una leyenda, según la cual el Tauro debe su nombre a una metamorfosis del dios de la Tempestad. Que la vía de conocimiento de este tema fuera asimismo Pisandro de Laranda no es demostrable a partir de los escasos fragmentos que nos quedan de él. En todo caso, identifica, como es habitual, al dios de la Tempestad con Zeus y evoca esta tradición de una manera muy breve, en un contexto en el que Zeus se halla en pleno combate contra Tifeo, otro antagonista monstruoso. Pero, como en tantas otras ocasiones, deja el episodio sin desarrollar: aparece Zeus metamorfoseado en un toro de embestida furiosa, pero su acción no se traduce en un desplazamiento de la cordillera, como en el mito hitita, sino sólo en una motivación para el nombre que recibe el lugar.

La relación entre ambos textos, que cuanto menos me parece probable, sirve, pues, para hacer muy verosímil que el dios metamorfoseado en el texto hitita sea el dios de la Tempestad y para confirmar en él la relación entre el mito de la metamorfosis y el nombre de la cordillera. En cuanto al pasaje de Nono, se explican sus inconsecuencias a la luz de los paralelos anatolios, donde el mito tenía una motivación más clara.

21. EL VIAJE DEL ALMA AL MÁS ALLÁ: UN PARALELO ENTRE HITITAS Y ÓRFICOS

21.1. LA MUERTE COMO VIAJE

Muchos pueblos imaginan el trance de la muerte como un viaje a otro lugar. En este capítulo voy a fijarme en dos viajes al Más Allá, producto de la literatura religiosa de dos culturas lejanas entre sí, pero que se nos muestran como emparentados, aunque sea difícil para nosotros determinar la forma en que la relación se produjo: se trata, por una parte, de un ritual hitita al que denominamos *El gran viaje del alma* y, por otra, de las laminillas órficas de oro.

21.2. *EL GRAN VIAJE DEL ALMA* HITITA

Comenzaré por *El gran viaje del alma* hitita, un texto datado hacia la mitad del II milenio a.C. Aunque se encuentra en estado fragmentario (dos grandes fragmentos y no del todo legibles), es posible señalar algunas líneas fundamentales para su interpretación. Iremos examinando los diversos pasajes que lo componen. El comienzo se ha perdido, por lo que ignoramos las circunstancias en que el texto se leía. Lo primero que encontramos en el primer fragmento conservado es una descripción del sueño general de la naturaleza:

- ... la vaca está durmiendo, la oveja
2 [está durmie]ndo. El cielo está durmiendo,
 [la tierra está durmie]ndo ...
4 [] el alma humana.

No parece un sueño normal, ya que también duermen la tierra y el cielo. Hay luego una oscura referencia al alma humana, que se concibe, como veremos, como algo que sobrevive al cuerpo. Sigue un pasaje en que se pasa de describir la situación a intentar modificarla (como indica el uso de imperativos).

- [¿Adónde vino] para eso? Si está en la montaña,
 6 que la abeja lo traiga y lo ponga en su sitio.
 Y si está en la llanura, que la abeja lo traiga
 8 y lo ponga en su sitio. Pero cualquier cosa que sea
 del labrantío, que las abejas la traigan
 10 y la pongan en su sitio. Que las abejas hagan un viaje de tres días
 o de cuatro días y que me traigan aquí mi crecimiento.
 12 Si es desde el mar, que el *somormujo*
 lo traiga y lo ponga en su sitio.
 14 Pero si es desde el río, que la *lechuza* lo traiga
 y lo ponga en su sitio.
 16 Pero lo que es del cielo, que el *tapakaliya*¹
 águila lo traiga en sus garras.

De lo que se trata es de traer de donde esté a su lugar propio el crecimiento, imaginado como una capacidad de movimiento, de progreso, de ir adelante. Su contrario es sin duda la quietud, identificada con el sueño que lo ha invadido todo. Parece que el hecho de que esa capacidad de moción abstracta no esté en su lugar es lo que provoca la quietud (o sea, el sueño) de toda la naturaleza.

Pero hay algo más, la palabra «crecimiento» aparece acompañada del posesivo «mi», es decir, pertenece a quien habla, que parece ser una divinidad.

Se ofrecen diversas posibilidades respecto al lugar en que puede encontrarse el crecimiento y sobre los animales que pueden traerlo a su lugar debido.

Si luego aparece en este contexto al alma humana y se describe el camino de esa alma hacia el Más Allá no resulta imposible pensar que la defunción del cuerpo y la liberación del alma tienen que ver con la forma de solucionar la alteración del orden consistente en el sueño de la naturaleza. El texto toma entonces un sesgo inesperado:

1 Se trata de un tipo de águila, pero no hay traducción segura para el término.

Que el Deseado sea

- 18 golpeado por sus garras, que la cabra con sus pezuñas
lo golpee, que el carnero con sus cuernos lo golpee.
20 que la madre oveja con su hocico lo golpee.
La diosa madre está llorosa. Por las lágrimas
22 está golpeada. Todo lo que es bueno para ella
está abierto sobre las nueve partes del cuerpo.
24 Que sea golpeada, pero el alma está rozagante
en sus partes, que no sea consultado ningún oráculo para ella.

Es difícil comprender por qué se propone que diversos animales destrocen al enigmático personaje llamado «el Deseado». Pero como, después de narrar que el Deseado es destruido, se menciona de inmediato a la diosa madre y se dice de ella que está muy afligida, parece que el Deseado tiene una relación afectiva con ella. Y a la vista de lo que se dice después, la solución más probable parece que el «Deseado» sea un hijo de la diosa madre, aludido como «todo lo que es bueno para ella». Pero el Deseado es destructible, luego es mortal.

Frente a la destrucción del Deseado, su alma aparece en plenas facultades. No es necesario consultar ningún oráculo sobre ella, porque en su óptima situación no le hace falta. Parece pues que la destrucción del Deseado es condición necesaria: a) para que el alma consiga encaminarse a su lugar en el más allá, y b) para devolver a la naturaleza el orden alterado. Ello explicaría la intervención de los animales domésticos en su destrucción. Si los animales son víctimas de la falta de fertilidad y el Deseado es causante de esa situación parece lógico que sean los propios animales los que intervengan en el restablecimiento del orden atacando al Deseado para poder así recuperar su propia fertilidad. Lo que ignoramos es la relación del Deseado con el alma humana. Pero la continuación del texto nos da algunas pistas.

Sigue un diálogo en estilo directo, incluso se ha dicho que con estructura de catecismo, cuyos interlocutores parecen ser la divinidad y el alma del difunto:

- 26 El alma es grande. El alma es grande.
¿De quién es grande el alma? El alma del mortal
28 es grande. ¿Cuál es su camino?
Es el gran camino. Es el camino que hace desaparecer las cosas.
30 El guía estaba preparado para el camino.

32 Algo puro de la Diosa Solar de la Tierra es el alma. De los dioses
es el alma.

Tras la reiteración de la frase «el alma es grande», que tiene aspecto claro de declaración ritual, se pregunta de quién es el alma y la respuesta es «del mortal». Esa alma es la del Deseado, pero se supone que lo que le ocurre a ella, le ocurrirá también a la de los demás hombres. La siguiente pregunta se refiere al camino que debe recorrer el alma a la muerte de su portador hacia el más allá. Por eso es «grande» y «hace desaparecer las cosas». La frase «el guía estaba preparado para el camino» añade un detalle importante. Una divinidad actúa de guía del alma en el Allende. La ausencia de tal guía puede causar que un alma concreta no llegue al lugar debido, sino caiga en el desastre.

Con la declaración «algo sagrado de la Diosa Solar de la Tierra es el alma» puesta sin duda en boca del alma, ésta se autoproclama de origen divino. Comprendemos así el conjunto del motivo mítico. El Deseado es hijo de la Diosa madre, la Diosa Solar de la Tierra, pero no es divino del todo. Su alma lo es, pero su cuerpo, no. La relación del mito del Deseado con la suerte de los seres humanos se explica porque el Deseado es el hombre primigenio, que explica míticamente la situación del hombre, con un cuerpo mortal, pero con un alma divina. El Deseado debió ser destruido para que su alma, liberada, fuera a su lugar en el otro mundo, igual que ahora los hombres al morir ven destruido su cuerpo, pero liberan su alma divina. La recitación de este mito en el ritual de difuntos serviría para actualizar la situación del ser humano en el cosmos y las condiciones que en el tiempo mítico propiciaron su viaje al más allá. Igual que el primer hombre, todo difunto, tras la muerte, debe alcanzar un lugar en el otro mundo.

Se enuncia luego un imaginario infernal con dos alternativas: hay un buen camino que es la pradera, en la que hay un río y un estanque, y un mal camino definido como *tenawas* y concebido como un mar y como un lugar de castigo, donde puede sufrirse el ataque de un dios:

¿Por qué iba yo a ir al mar?

- 34 ¿Por qué iba yo a ir al (*lugar del*) castigo? Caeré en el río. Caeré
en el estanque. ¡Que no llegue al *tenawas*! ¡Que no llegue!
El *tenawas* es camino? malo
- 36 ... a la pradera. Que no (...)
[Que no] sea golpeado por un dios (?).

Acaba aquí el primer fragmento. En el segundo vemos por qué el *tenawas* parece ser el peor de los lugares mencionados.

2' el funesto
tenawas ... no reconoce.

4' Uno no reconoce al otro.
Hermanas de la misma madre no se reconocen mutuamente.

6' Hermanos del mismo padre no se reconocen mutuamente.
Una madre no reconoce a su propio hijo.

8' Un hijo no reconoce a su propia madre.
(...) no reconoce (...)

10' (...) no reconoce (...)

Se insiste de manera muy reiterativa en que personas que, por ser familiares, deberían reconocerse, no lo hacen. Un efecto que no podríamos describir de otra manera que como olvido.

Tras una laguna parece continuar la descripción de la suerte de ciertas almas (el destino funesto) en el Mas Allá:

En una mesa refinada
2 no comen, en una silla refinada
no comen. En una copa refinada
4 no beben. No comen buena comida.
No beben mi buena bebida.
6 Comen pellas de fango.
Beben agua fangosa.
8 ... escualidez ...
... sobre ellos...
10 ... y el padre ...
... seco ...

Determinadas almas no comen ni beben de buena manera, ya que no toman (de nuevo el posesivo) «mi buena bebida», la del dios que decide qué almas deben ir a parar al *tenawas*, beber agua cenagosa y comer barro, y qué almas pueden disfrutar de su buena comida y su buena bebida, invitadas a su mesa.

En definitiva, en el otro mundo caben dos posibilidades. Unas determinadas almas pueden disfrutar de la hospitalidad de la divinidad infernal, mientras que otras, por ignorancia o por un comportamiento inadecuado, casi seguro de carácter ritual, se ven abocadas a caer en el

mar del olvido. La función del rito sería lograr que el alma disfrute del banquete divino en el Allende.

Lo más curioso es que en este texto de mediados del segundo milenio a.C. hallamos sorprendentes analogías con las laminillas de oro órficas dentro del mundo griego. También hay diferencias, por supuesto. Veamos pues, de un modo somero, las características que presentan estos textos.

21.3. LAS LAMINILLAS ÓRFICAS DE ORO

Las laminillas de oro, de muy pequeño tamaño, contienen textos incisos sobre ellas. Han ido apareciendo en tumbas de diversos lugares de Grecia y se datan desde 400 a.C., hasta un ejemplar producido en Roma en el siglo III d.C. Fueron colocadas en la mano, el pecho o la boca del muerto (como se hacía con el óbolo para Caronte).

Los textos están escritos en verso y contienen referencias al otro mundo, bien indicaciones sobre su «geografía», bien saludos a los dioses infernales, bien deseos de felicidad en el más allá para el alma del muerto. Con toda evidencia sus usuarios esperan obtener una situación de privilegio en el otro mundo, gracias a que los textos les indican lo que deben hacer o decir.

Es probable que estos textos procedan en último término de pasajes de un *Descenso a los infiernos*, atribuido a Orfeo. Orfeo naturalmente no existió, pero el anónimo autor del poema buscó garantía para sus revelaciones en un personaje que, según la leyenda, había bajado al otro mundo a buscar a su esposa difunta y tuvo así ocasión de ver lo que acontecía allí y volver para contarlo.

Para facilitar la comparación, en lugar de presentar el texto de cada una de las laminillas², presento una secuencia combinada para configurar diversas fases en el orden que podían haber tenido en el poema del que derivan.

1. Muerte y catábasis del alma

Esto es obra de Mnemósine.

Cuando uno esté en trance de morirse (cubierto) por el velo de tinieblas,
tan pronto como el ánima deje atrás la luz del sol,
hacia la bien construida morada de Hades.

2 Pueden encontrarse los textos, traducciones y comentarios, así como abundante bibliografía en A. Bernabé —A. I. Jiménez San Cristóbal, *Instrucciones para el Más Allá. Las laminillas órficas de oro*, Madrid, 2001.

2. *Topografía infernal y primera prueba*

Hallarás, a la izquierda de la mansión de Hades, una fuente,
y cerca de ella, erguido, un albo ciprés.

Allí, al bajar, las ánimas de los muertos se refrescan.

¡A esa fuente no te allegues de cerca ni un poco!

Pero más adelante hallarás, de la laguna de Mnemósine
agua que fluye fresca. Y a su orilla hay unos guardianes.

Ellos te preguntarán, con sagaz discernimiento,
por qué investigas las tinieblas del Hades sombrío.

«¿Quién eres? ¿De dónde eres?»

Y tú les dirás absolutamente toda la verdad.

Di: «Hijo de Tierra soy y de Cielo estrellado;
mas mi stirpe es celeste. Sabedlo también vosotros.

De sed estoy seco y me muero. Dadme, pues, enseguida,
a beber agua fresca de la laguna de Mnemósine».

Y de cierto que consultarán con la reina subterránea,
y te darán a beber de la laguna de Mnemósine.

Así que, una vez que hayas bebido, también tú te irás por la sagrada vía
por la que los demás iniciados y bacos avanzan, gloriosos.

3. *La entrevista con Perséfone*

Saludo a Plutón y a Perséfone.

Vengo de entre puros, pura, reina de los seres subterráneos,
Eucles, Eubulco y demás dioses inmortales.

Pues también yo me precio de pertenecer a vuestra stirpe bienaventurada,
pero me sometió el hado y el que hiere desde los astros con el rayo.

y he pagado el castigo que corresponde a acciones impías.

Sali volando del penoso ciclo de profundo pesar,

me lancé con ágiles pies a por la ansiada corona

y me sumí bajo el regazo de mi señora, la reina subterránea.

Ahora vengo como suplicante junto a la casta Perséfone,
por ver si, benévola, me envía a la morada de los lípidos.

«Entra en la pradera sacra, pues el iniciado está libre de castigo».

4. *La suerte final del alma*

Y tú irás bajo tierra, cumplidos los mismos ritos que los demás felices,
hacia las sacras praderas y sotos de Perséfone.

Y enseguida reinarás con los demás héroes.

21.4. COMPARACIÓN ENTRE AMBOS TEXTOS: OTROS TESTIMONIOS

El texto griego comenzaba por indicar el momento de la muerte y el inicio del descenso del alma al inframundo. Observamos que, tanto el viaje del alma hitita como el imaginario órfico conciben el tránsito del alma al Más Allá como un viaje al mundo subterráneo. En ambos textos el Más Allá es dual, con dos espacios diferentes, uno bueno y otro malo. En las laminillas, el espacio malo es sólo sugerido, pero sabemos algo más sobre él a partir de otros testimonios, algunos de ellos, como veremos, en diálogos de Platón. Tanto en el texto hitita como en las laminillas, el lugar bueno tiene como rasgos la pradera y un banquete. La presencia de la pradera no extraña, porque es un espacio deseable en toda la literatura indoeuropea. En cuanto al banquete, en las laminillas sólo encontramos una referencia al vino, pero otros textos indican que era una creencia órfica que los bienaventurados en el Más Allá disfrutaban de un banquete eterno. Es el caso de un texto platónico (*República* 363c):

Museo y su hijo (Orfeo) conceden a los justos de parte de los dioses dones aún más espléndidos que los citados, pues los transportan con la imaginación al Hades y allí los sientan a la mesa y organizan un banquete de justos, en el que los hacen pasar la vida entera coronados y beodos, cual si no hubiera mejor recompensa de la virtud que la embriaguez sempiterna.

En cuanto al lugar malo, está en el *El gran viaje del alma* hitita asociado al olvido, al castigo y a la presencia de fango. El tema de la fuente del olvido en el Más Allá aparece en todo el imaginario griego, si bien como el agua de la que beben los muertos y que los convierte en una especie de sombras sin memoria. En las laminillas, el tema adquiere una dimensión diferente: se hace referencia a una fuente, señalada por un blanco ciprés, de la que los iniciados no deben beber sin duda porque es agua del olvido, frente al agua de Mnemósine (la Memoria) que les permite recordar la iniciación y saber lo que deben hacer. En el mito hitita parece que el *tenawas* consiste en una especie de mar de olvido.

El fango, no se menciona en las laminillas, pero sí en otros textos órficos, asociado al castigo de los no iniciados, que consiste, entre otras cosas en un esfuerzo inútil: llevar agua en un cedazo a una tinaja agujereada. Así, nos dice Platón (*Fedón* 69c):

Quien llega al Hades no iniciado y sin haber cumplido los ritos yacerá en el fango, pero el que llega purificado y cumplidos los ritos, habitará allí con los dioses.

Y en otro pasaje, precisa más los castigos (*Gorgias* 493a):

En cambio, a los impíos e injustos los zambullen en una especie de fango en el Hades o les obligan a llevar agua en un cedazo.

Por su parte, el *El gran viaje del alma* hitita no especifica castigos, pero sí una situación poco confortable. El fango se come, oponiéndose a la buena comida y el agua cenagosa se bebe, oponiéndose a la buena bebida, mientras que el *tenawas* parece ser un lugar. En los textos órficos el fango es un lugar, ya que no se come, mientras que la buena comida aparece asociada al vino. En cambio se establece una oposición sobre otras bases, entre dos tipos de agua que beben las almas: la del Olvido y la de la Memoria. Esta contraposición está ausente del texto hitita, que no hace ninguna referencia ni al agua de Memoria, ni al ciprés que señala la fuente del Olvido.

Por otra parte, en el imaginario de las laminillas hay unos guardianes que preguntan una contraseña al iniciado para dejarle acceder al lugar bueno. Y parece que lograr o no el buen camino depende del alma, de que sepa lo que debe decir y a dónde debe ir. En el relato hitita la suerte del alma depende de la decisión de la divinidad, que la guía o no por el buen camino. No parece obedecer a un esquema místico. Ni hay elementos para considerar que el agua del olvido está relacionada con la reencarnación, como en el mundo órfico, ni hay nadie similar a Mne-mósine. Por ello, mientras que en las laminillas son los guardianes los que permiten al alma beber de la buena fuente, en *El gran viaje del alma* es quizá el narrador de todo el pasaje, es decir, la divinidad, la que incita o autoriza a beber al alma.

21.5. DOS MITOS SOBRE EL DESMEMBRAMIENTO DE UN DIOS

En cuanto a los mitos aludidos en ambos textos, en los dos el alma humana procede de la destrucción de un dios. En *El gran viaje del alma* es la destrucción del Deseado, el primer hombre, hijo de la Diosa Solar de la Tierra, la que facilita la vida del alma, pese al dolor que provoca en la diosa madre. En las laminillas no hay alusiones claras a un mito de este tipo, pero conocemos por otras fuentes³. Recuerdo la reconstrucción del mito elaborada sobre ellas:

Dioniso era hijo de Zeus y Perséfone. Cuando aún es un niño, Zeus delega en él el reino sobre los dioses. Los Titanes, divinidades primige-

3 Cf. el capítulo 12.

nias, prototipo de la soberbia y la violencia, movidos por los celos probablemente provocados por Hera (ya que Dioniso es su hijastro), deciden darle muerte y devorarlo y así lo hacen. Zeus los fulmina en castigo, y Dioniso de un modo u otro vuelve a recuperar su integridad. La fulminación de los Titanes se pone en relación con la naturaleza humana, en la idea de que tenemos en nosotros algo de Dioniso, la parte que había sido ingerida por los Titanes. Es nuestra parte positiva, divina, que desea reintegrarse a su naturaleza originaria. Por otro lado, tenemos en nosotros los restos de los propios Titanes. Es nuestra parte pecadora, soberbia, malvada, de la que debemos liberarnos. El alma, para expiar la abominación que ha heredado de los Titanes, debe sufrir diversos castigos en el Hades y una larga serie de reencarnaciones. Con el tiempo, y por medio de la iniciación en el conocimiento de lo que le permite salvarse y de una vida de pureza y de observancia de algunos tabúes rituales, el alma logra purificarse de su crimen y liberarse del eterno ciclo de reencarnaciones, para alcanzar un estado de beatitud en el Hades.*

En el mito hitita, el dolor de la Diosa Solar de la Tierra ante el Deseado lacerado por mil heridas evoca el de Perséfone por el desmembramiento de su hijo.

Pero hasta aquí llegan las semejanzas, mientras que las diferencias son notables: en *El gran viaje del alma* el Deseado es desmembrado por animales y su desmembramiento es necesario para que se restablezca el orden. El alma se beneficia de su destrucción (está más rozagante que nunca cuando se produce). En cambio, Dioniso es desmembrado por los Titanes e ingerido por ellos. Es este crimen el que produce el desorden. Los hombres vienen de la destrucción de los Titanes y deben purgar su culpa antecedente a través de purificaciones y reencarnaciones. El alma del hombre se ve perjudicada, no favorecida, por el desmembramiento del dios causado por los seres primigenios.

Es claro que la Diosa Solar de la Tierra hitita tiene puntos de contacto con Perséfone. Es una diosa de arriba (solar) que se encuentra en el mundo subterráneo, por tanto la garante del tránsito de las almas de este mundo al otro.

21.6. DIFERENTES IDEAS SOBRE EL ALMA

Con respecto a las ideas sobre el alma, en ambos textos ésta manifiesta su origen divino y separado del cuerpo mortal. En el mito hitita declara: «Algo sagrado de la Diosa Solar de la Tierra es el alma. De los dioses es el alma». En las laminillas se define diciendo «soy hijo de la Tierra y

del Cielo estrellado» y se añade «mas mi stirpe es celeste». Una vez muerto el hombre, el alma entra en el mundo eterno de los dioses y por ello renuncia a su stirpe terrena y se considera partícipe de otra general, universal. Tampoco en *El gran viaje del alma* ésta declara su identidad terrena, sino sólo su pertenencia al mundo divino.

Por otra parte, en ambos textos el alma se refiere a su pureza (entendamos que ritual), que parece ser un componente necesario para que alcance su destino en el Más Allá.

Otra diferencia importante es que en *El gran viaje del alma* el texto parece estar siempre en boca del dios anfitrión del banquete ultraterreno y no se dan instrucciones al difunto, mientras que en las laminitas órficas los anfitriones serían Perséfone y Hades, pero quien instruye al alma del iniciado no son ellos, sino un narrador, que parece ser Orfeo, un personaje que conoce lo que ocurre en el Más Allá, pero que no tiene control sobre ello.

21.7. BALANCE

En suma, se encuentran una serie de elementos muy significativos compartidos por el texto hitita *El gran viaje del alma*, por una parte, y las laminitas y otros documentos órficos, por otra. También se advierten notables diferencias entre ambos, en especial en lo que se refiere al contexto ritual. La razón de las semejanzas podría ser que el orfismo recupera una serie de rasgos de una religión mediterránea muy antigua, que había quedado un tanto oculta en el ámbito griego por la imposición de la religión olímpica. Las diferencias deben obedecer a la diversidad cultural e ideológica de hititas y griegos y, sobre todo, al hecho de que los textos órficos proceden de una religión mística, para iniciados, aparte de la religiosidad oficial, mientras que *El gran viaje del alma*, un texto guardado en los archivos de palacio, es claro que estaba más integrado en la religión oficial.

V

LAS DIFUSAS FRONTERAS DEL MITO

22. MITOS AL AMOR DE LA LUMBRE: TEMAS MÍTICOS EN EL CUENTO POPULAR

22.1. MITOS Y CUENTOS

El título de este capítulo parafrasea el de un interesantísimo libro de Antonio Rodríguez Almodóvar, *Cuentos al amor de la lumbre* (Madrid 1983), primorosa recopilación de cuentos populares españoles. Debo reconocerme aquí como admirador profundo de su labor, yo diría que solitaria y esforzada, para llevar al gran público los cuentos españoles, verdadera «cenicienta», como bien dice él mismo (I p. 9), de nuestros géneros literarios, y para dotar al público español de una recopilación seria de nuestros cuentos, a la altura de las clásicas de Grimm o Afanásiev para los alemanes y los rusos, respectivamente; una tarea en la que sólo pueden citarse algunos precedentes aislados, desde Fernán Caballero a los Espinosa, padre e hijo.

La sustitución, en mi título, de «cuentos» por «mitos» pretende aludir a la intromisión de los temas míticos en los temas del cuento popular. Aunque no estoy muy seguro de que ésta sea la formulación más correcta, ya que, advertidas las coincidencias entre algunos temas de los mitos y algunos temas del cuento popular, por el mismo motivo se podría haber hablado de «temas del cuento popular en el mito», porque, de hecho, no se sabe demasiado bien cuál de los dos ámbitos tiene prioridad.

Y es que al abordar estas cuestiones, tropezamos con un problema más general: el deslinde de lo que es un mito y de lo que es un cuento popular. Se trata de una cuestión menos clara de lo que podría parecer

a simple vista. En efecto. Si se consulta la no demasiado abundante bibliografía sobre la cuestión, nos encontramos, simplificando mucho las cosas, que, por un lado, algunos estudiosos, sobre todo, los filólogos, se han esforzado por deslindar con toda claridad el mito del cuento popular, escandalizados, quizá, aunque sea de modo inconsciente, por el intento de echar en un mismo saco al vulgar campesino alemán, la cocinera francesa o la abuela española que cuentan los cuentos y a los excelsos Homeros y Píndaros, que narran los mitos. Frente a ellos, otros estudiosos, principalmente folkloristas y antropólogos, consideran que mitos y cuentos pertenecen a la misma esfera de hechos y que sólo cabe establecer entre ellos distinciones en cuestiones accesorias, observando, además, que los mismos temas pueden pasar de uno a otro sin graves dificultades. Otros estudiosos han mantenido actitudes más ponderadas, señalando que se trata de realidades diferentes, aunque desde luego relacionadas entre sí y que admiten trasvases con considerable facilidad.

Es probable que una de las raíces del problema sea que tampoco se ha llegado a un acuerdo en la definición de lo que es un mito, ni de lo que es un cuento popular. Algunas distinciones que se han propuesto no resisten el análisis o, al menos, no son válidas para todos los casos. Un ejemplo podría ser una de las más extendidas: que los mitos se refieren al mundo sobrenatural y el cuento, al mundo profano. Pero es una distinción que hace agua con muchos ejemplos, ya que hay bastantes cuentos que incluyen elementos típicos del mundo sobrenatural y mitos que se refieren a temas exclusivamente profanos. Para acabar de complicar la cuestión de los deslindes y las definiciones, hay aún una tercera clase de relatos, referida a personajes históricos o semihistóricos, que podíamos definir como leyendas o sagas, y que resultan aún más difíciles de definir y de caracterizar frente a las otras dos realidades. Dejemos ahora de lado la distinción entre mitos y sagas, para no introducir en esta exposición más complicaciones de las que ya de suyo tiene, y vayamos a las diferencias entre mitos y cuentos populares.

22.2. EN BUSCA DE CARACTERÍSTICAS DIFERENCIALES

No pretendo, ni mucho menos, resolver en los reducidos límites de esta exposición un problema que ha provocado más de una discusión o, lo que es aún peor, sobre el que se han dado por supuestas numerosísimas ideas que deberían haberse comprobado a la luz de los datos. Unos datos que, dicho sea de paso, son heterogéneos, muy dispersos en el espacio y en el tiempo y no fácilmente accesibles. Quizá no ha sido el menor

motivo de las oscuridades que reinan en el tema el hecho de que la discusión se ha planteado en términos demasiado absolutos y sobre ejemplos seleccionados para coincidir con las tesis que se sustentan. Parece evidente que mito y cuento no son una misma cosa, dado que en general, da la impresión de que todos tenemos relativamente claro que Blancanieves es un cuento y la cosmogonía de Hesíodo un mito, pero no es menos cierto que hay unos puntos de contacto muy fuertes, bastante comunidad de temas e incluso a menudo notables afinidades en las concepciones del mundo que se traslucen tras de unos relatos y otros. Y parece que el problema básico es, como en tantas otras ocasiones, el intento de someter a una definición única a realidades que son multiformes. Así que lo que me parece probable es que las soluciones a la difícil cuestión de las diferencias entre mito y cuento popular haya que buscarlas en la consideración de diversos factores en juego, que, en unos casos son determinantes, y en otros, no. Enumeraré algunos de estos factores y, dentro de cada uno, sugeriré provisionalmente algunas diferencias, señalando sin embargo hasta qué punto las fronteras son poco nítidas.

a) En cuanto a los temas, el mito tiende a referirse a cuestiones de interés general, que afectan a la comunidad entera —incluso a toda la humanidad—. Es el caso de los mitos del origen del mundo, de las razones de la organización del mundo religioso o del origen de determinados hábitos sociales, mientras que el cuento tiende a moverse en asuntos más bien privados, como pueden ser hacerse rico, cambiar de clase social, casándose con la princesa, crecer, encontrar novia, ser aceptado como listo o engañar al poderoso y triunfar sobre él. A partir de una influyente obra de Propp, *Las raíces históricas del cuento* (Madrid 1974, edición original rusa de 1946), se ha insistido mucho en una de las bases que motivan los temas del cuento. Los característicos viajes al bosque, plagado de ogros y brujas, del que se vuelve triunfante, o los casos en que un personaje (casi siempre un niño) es devorado por el lobo perverso y sacado tan campante de sus tripas se han interpretado como correlatos de los rituales de iniciación, en que el personaje «muere» como niño para «resucitar» como adulto, preparado ya para la boda y para ganarse la vida. En ciertos casos hay detalles más concretos que presentan similitudes más claras incluso (la casa en el bosque en que el personaje es servido por personajes invisibles, que se asemeja a la casa en el bosque en que los iniciados son servidos por personajes a quienes los tabúes no les permiten ver, etc.). Como siempre, hay que señalar que no todos los cuentos admiten ahormarse en este esquema. Y además,

que esta primera diferencia no impide que puedan hallarse temas muy similares en mitos y cuentos. Basta con trivializar un tema de interés general, o en convertir en paradigmática o general una cuestión privada, para que, en el primer caso, un mito pueda aparecer como un cuento, o, en el segundo, un cuento puede adquirir la categoría de mito.

b) En cuanto a los personajes, en el cuento tienden a carecer de nombre (¿quién no recuerda eso de «éste era un rey que tenía tres hijas» o «había una vez una princesa...») o a tener nombres comunes, como Juan, el príncipe Iván, etc. (como los personajes de los chistes, que casi siempre se llaman Pepe), o bien nombres parlantes que hacen referencia a su físico (Blancanieves, la Bella durmiente, Garbancito, Pulgarcito), a su vestimenta (Caperucita roja, el Gato con botas), a su oficio (el Sastrecillo valiente), o a su carácter (Juan el Listo, María la Tonta). En el mito es muy importante el nombre de los personajes, bien sean personificación de elementos, como el Cielo, la Tierra, bien dioses, bien semidioses (Heracles) o incluso personajes humanos (Gilgames), que en muchos casos son, además, protagonistas o participantes de otros mitos, creando así bosques o constelaciones de mitos. Cada mito está normalmente integrado en una gran estructura narrativa, en que se presuponen unos a otros, de forma que una referencia basta para que el oyente se sitúe en ese conjunto. Incluso a menudo los mitos no son narrados, sino sólo aludidos, suponiéndose que el público conoce de sobra los demás elementos. En los cuentos no ocurre así, pero hay, en cambio, personajes arquetípicos, como el del Lobo, perverso, engañador y siempre dispuesto a devorar a los incautos, el de la Madrastra, envidiosa y llena de malas intenciones, la Bruja, malvada y dotada de tremendos poderes mágicos que acaban por volverse contra ella o el menor de los hermanos, las más de las veces tomado por tonto, pero que acaba por demostrar que es el más listo. La mención de uno de estos personajes a menudo basta para que quede clasificado de inmediato en una determinada escala de valores e incluso para que el oyente sepa o se imagine cuál va a ser el curso de la acción. Mito y cuento popular juegan, por tanto, con un trasfondo de referencias conocidas, pero la índole de unas y otras es distinta. Pese a ello, tampoco estas diferencias son determinantes ni impiden el trasvase de temas entre el cuento y el mito o viceversa: basta con nominar o innominar, cambiar de rango humano o divino, o «tipificar» un personaje, aunque se deje la narrativa más o menos intacta, para que un relato cambie totalmente de género sin alterar demasiado su estructura narrativa.

c) Otro parámetro sería el de las funciones o propósitos del relato: en principio parecería que el cuento tiende a distraer, mientras que para el mito se han observado funciones más importantes. Los grupos humanos plasman en ellos sus principios básicos, sus conflictos, sus temores o sus orgullos, dando así sentido a sus formas de vida y cohesión al propio grupo que se ve reflejado en ese mito. El ejemplo máximo es el de las cosmogonías, en las que de una manera globalizadora y esencial, se remiten a un evento prodigioso, nada menos que al momento en que el mundo echó a andar, los principios básicos de la vida física y de la vida social, la forma en que se manifiesta la realidad física (desde el movimiento de los astros hasta las cosechas o los eventos meteorológicos), la forma en que se desarrolla la vida social del grupo (jerarquía, formas de comportamiento, ética), e incluso el conjunto de formas y funciones de los dioses, así como las relaciones entre el hombre, el mundo y la divinidad; en suma, toda la concepción del mundo del grupo y los principios que rigen el conjunto de su vida¹. Siguiendo el modelo del mito cosmogónico, el hombre vuelve a los orígenes (de los que siente una especie de nostalgia) y se remite al momento en que las cosas se organizaron, constituyéndose así en una especie de re-fundador él mismo. A menudo —aunque no siempre— forman parte de rituales importantes.

Pero, una vez más, estas fronteras no son tan nítidas como parecen. No sólo porque también los mitos tienen también entre sus funciones la de distraer, sino porque, a su vez, el cuento puede hacer referencia a comportamientos generales: a la imprescindible actitud básica de desconfianza y de alerta, la necesidad de hacer frente a las situaciones de peligro con ingenio, los beneficios de un comportamiento humilde y caritativo que produce efectos más ventajosos que la actitud altanera y egoísta. Es más: incluso los cuentos pueden tener, aunque sea secundariamente, la misma función de cohesión del grupo social, ¿qué mayor cohesión de un grupo que la referencia a un conjunto de cuentos que forman parte del acervo de la memoria colectiva desde la infancia? si yo digo que Fulanita es clavada la Bruja de Blancanieves, estoy convencido de ser entendido. Si lo digo delante de un japonés o de un watusi, no tanto (dejando aparte el poderoso influjo unificador que pueden tener entidades como la Walt Disney Productions). Todo ello, por no hablar de las importantísimas funciones que tienen los cuentos para la forma-

1 Véase el capítulo 1.

ción psicológica de los niños, tal como se puso de manifiesto en un estudio, ya clásico, de Bruno Bettelheim llamado *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona 1977, o de las posibilidades de que los cuentos encubran mensajes latentes sobre la sociedad estamental y clasista y sobre la libertad (Rodríguez Almodóvar, cit., 20).

d) A menudo se han introducido en el análisis de las diferencias entre mito y cuento aspectos sociológicos, distinguiendo lo uno de lo otro, según los grupos que, dentro de una sociedad, hacen uso de un relato determinado. Esta distinción se halla en la propia terminología: designaciones como *folk tale*, o *cuento popular*, inciden en la condición de un relato como propio de clases populares, lo que presupondría que, en contraposición: el mito es algo propio de clases más elevadas, aunque es éste un factor que hay que manejar con sumo cuidado y no debemos caer en la tentación de diferenciar el cuento del mito por su carácter de literatura popular o de alta literatura. Eso podría valernos, si se quiere, para los griegos, pero no para otras comunidades donde la alta literatura no existe. ¿Qué diferencia de clases hay entre los indios norteamericanos, por ejemplo? Cuando los bosquimanos cuentan un relato sobre la creación del hombre ¿es un mito o un *folk tale*? Algo en ese sentido trata de avanzarse al hablar de «cuentos folklóricos», aludiendo a su carácter de pertenencia a un fondo patrimonial colectivo, para eludir la distinción culto/no culto (Rodríguez Almodóvar, cit., 13).

e) Hay aún otras consideraciones que intervienen en esta difícil búsqueda de clasificaciones que estamos realizando. Yo citaría dos íntimamente asociadas, una la cronológica y otra que llamaría, de una forma más o menos vaga, de índole cultural y que consistiría en determinar cuál es la consideración que el grupo le da a la historia en cuestión. Parece claro que no es lo mismo un mito en Homero que el mismo mito en la Grecia del II después de Cristo. Y no pueden establecerse las mismas categorías en unas épocas y en otras, en unas culturas que en otras. Y así podemos considerar hoy «cuento» lo que en una comunidad tenía otras consideraciones. Nuestro mundo, por ejemplo, ha tendido a aherrojar los cuentos en el ámbito exclusivamente infantil, mientras que los mitos antiguos han acabado por convertirse en materia de erudición o de enseñanza cultural, pero es obvio que ésta no es la situación antigua en ninguno de los dos casos.

f) Por último, cabría referirse a la forma. El cuento suele ser en prosa, escasamente formalizado, de frases breves y narrativa muy económica, a veces, reiterativa; presentan una estructura abierta, dan priori-

dad narrativa a los elementos de trama, lo anecdótico, la estratagema, el engaño, y separan buenos y malos de manera tajante, aunque a menudo la diferencia entre «buenos» y «malos» tiene poco de moral. El mito, en cambio, puede ser en verso, presentar una formalización más noble y literaria. Pero esta diferencia sólo se da en algunos contextos, como en Grecia, donde se desarrolla una importante literatura. Los mitos de los esquimales o de los indígenas del Amazonas no presentan una elaboración literaria particularmente noble. Y además, la forma literaria no puede evitar, por sí misma, el trasvase de temas. Y así un mismo tema puede admitir una versión mítica y una versión en cuento popular, igual que puede haber un *Poema de Mio Cid*, pero también una obra dramática sobre el mismo personaje, *El Cid* de Corneille, o un soneto de Manuel Machado, siendo claro que epopeya, drama y lírica no son una misma cosa. Todo ello, además de que el mito es también con frecuencia una estructura tan abierta como la del cuento.

En suma, podría decirse que se trata de una cuestión de ingredientes: ingredientes de cuento popular e ingredientes de mito, que dan lugar a productos que pueden ser más marcadamente lo uno o lo otro, creando incluso situaciones difusas.

22.3. CONTACTOS Y TRASVASES

A estas alturas me da la impresión de que he contribuido más a acentuar las complejidades del problema que a aclararlo. Planteadas así las cosas, aunque sea de modo sumario, voy a presentar algunos ejemplos de contactos entre mito y cuento popular, para mostrar cómo pese a ser realidades distintas, las distinciones no se producen siempre sobre las mismas bases, y cómo, además, son muy permeables. Daré ejemplos de cuatro tipos de relación: a) algunos relatos muy antiguos, en los que es difícil definir si nos hallamos ante un cuento o ante un mito, b) algún tema originado en el mito que acaba por convertirse en un cuento popular, c) la probabilidad de ejemplos contrarios, viejos cuentos convertidos en mitos y d) temas narrativos utilizados en uno u otro campo con funciones distintas.

22.4. DIFICULTADES EN LA DEFINICIÓN

El primer ejemplo nos lleva a un relato muy antiguo, en el que es difícil definir si nos hallamos ante un cuento o ante un mito, el mito hitita *La lucha contra el dragón*. Hemos visto el texto en el capítulo 18, de forma que no hay por qué repetirlo aquí.

La forma del relato y sus temas son los del cuento popular: el monstruo es ingenuo y no tiene nombre, su glotonería lo ciega hasta impedirle advertir el engaño: no puede volver a bajar a su guarida, que representa su salvación, porque no cabe por el agujero por el que ha subido; también la forma: se alude tan sólo a los elementos fundamentales: el mar, la primera derrota, la seducción (Inara se engalana). El recurso central de la trama es la estratagema y no hay descripción de los episodios. Llevada a cabo la estratagema, el final del monstruo es automático.

Y sin embargo, no es un simple cuento: y no sólo porque uno de sus personajes, Inara, es una diosa. Lo determinante para que lo consideramos un mito es su función: el relato formaba parte de un ritual hitita, el *purulli*, cuya función era nada menos que asegurar el curso regular de las estaciones y la fertilidad de la tierra. A esta luz, el relato no es trivial: el tema está sesgado porque el monstruo es el responsable del control de las aguas y su derrota a manos del dios representa que es él quien las controla y que las lluvias van a caer en el momento adecuado. Se trata así de un mito de rasgos cosmogónicos, y de la importancia del ritual en que se recitaba da testimonio el que los reyes hititas abandonaban a medias una campaña militar para celebrarlo.

22.5. MITOS QUE ACABAN POR SER CUENTOS

En el capítulo 15 hemos visto cómo un mito antiguo, el del Dios que desaparece, que comienza por ser un mito, que forma parte de rituales en el ámbito mesopotámico y en el anatolio acaba por verse convertido en un cuento popular, el de la *Bella Durmiente del Bosque*, en el que la antigua divinidad pasa a convertirse en una quinceañera que se duerme por la maldición de un hada malvada. En este tránsito es determinante la función, además de los personajes.

Podríamos añadir otro ejemplo. En el capítulo 11 hemos visto el mito de Dioniso, a quien los Titanes dan muerte por encargo de su madrastra y sólo dejan el corazón. Y en la versión de Julio Firmico Materno 6.4. se cuenta que Zeus hizo modelar en yeso una estatua donde se coloca el corazón del niño. Y en el capítulo 12 hemos leído que Clemente (*Protréptico* 2.17.2), refiriéndose al mismo dios, nos cuenta que los Titanes lo engañan con diversos objetos para matarlo, entre los que se encuentran manzanas de oro y reitera cómo Palas se lleva el corazón y luego sepultan al niño en el Parnaso, si bien luego resucitará. El lector avisado habrá reconocido de inmediato en la madrastra, el engaño con objetos atractivos, las manzanas, la muerte de la criatura y su posterior

resurrección los componentes esenciales del cuento de *Blancanieves*, en el que los enanitos del bosque sustituyen a los antiguos Curetes del mito dionisiaco en la vigilancia del niño para evitar su muerte.

22.6. CUENTOS QUE ACABAN POR SER MITOS

Pero pasemos al siguiente ejemplo, de la probabilidad de que viejos cuentos acaben convertidos en mitos.

En el capítulo 8 he sostenido que Teseo, antes de convertirse en héroe de la saga, en el protagonista del mito básico ateniense, fue un héroe del cuento popular. Lo he hecho por dos razones: la primera, que no encontramos prácticamente referencias literarias al mito de Teseo en las fases más antiguas de la literatura griega (en Homero un par de citas, y parecen interpoladas, nada en el Píndaro conservado completo, y las pocas referencias antiguas que hay lo sitúan siempre en dos temas básicos: el Minotauro y la continua persecución de jovencitas, entre ellas, la propia Helena de Troya). Pero sin embargo, las pocas alusiones que hallamos en la literatura más antigua parecen referirse a un héroe bien conocido por el público, lo que implica que sus historias debían circular por otro medio.

La segunda razón que me convencía de que las historias sobre Teseo comenzaron por ser cuentos populares es que el personaje de Teseo y sus hazañas están hechas de la materia de los cuentos: las prendas de reconocimiento de un padre regio desconocido, el tributo de las doncellas y los jóvenes destinados a caer en manos de un monstruo, el viaje del héroe a la tierra donde los demás mueren, la princesa que se enamora del príncipe extranjero, el recurso para que el héroe pueda volver del mundo de irás y no volverás (en este caso, el hilo de Ariadna y el laberinto) del todo paralelo a las piedrecillas de Pulgarcito en el bosque, la lucha contra el monstruo, la boda con la princesa, la vuelta con el olvido del detalle de las velas, y la consiguiente muerte del padre, el viaje en que el héroe se tiene que enfrentar con diversos monstruos. ¿Qué es lo que no suena a cuento popular en todo eso? Y sin embargo, los atenienses lo convierten en una historia «seria», e incluso hacen de Teseo el prototipo de joven ateniense, del régimen democrático, del gobernante justo y de un sinfín de cosas más. La instauración del régimen democrático y la falta de mitos atenienses medianamente atractivos propiciaron que se utilizara como encarnación de los ideales áticos en el mito este joven personaje, no contaminado con lo que llamaríamos el «régimen anterior».

22.7. TEMAS IGUALES, FUNCIONES DISTINTAS

Por último voy a referirme a un tema narrativo utilizado en uno y otro campo con funciones distintas.

Un ejemplo bastante curioso es el que llamaríamos «La piedra en el vientre». También tiene raigambre muy antigua. Lo encontramos en el Mito hitita del *Reinado de los cielos* (capítulo 16). Kumarbi destrona al dios Anu de su situación como rey de los cielos y para evitar que pueda tener descendencia que le dispute el poder, devora su miembro viril. Los resultados no pueden ser más desastrosos. Kumarbi se queda embarazado y se las ve y se las desea para librarse de su carga, habida cuenta de que no dispone de órganos adecuados para parir de forma normal. En un determinado momento, tiene a uno de sus hijos por la cabeza e, irritado por la humillación sufrida, Kumarbi trata de devorarlo. No obstante, otro dios, Ea, le da a comer, en vez de a su hijo, una roca de diorita, envuelta en pañales. Kumarbi no logra devorarla y la escupe, con lo que la piedra que había sido tocada por el dios, se convierte en un objeto de culto.

Hallamos un tema muy similar en Hesíodo (*Teogonía* 468ss.). Crono, que ha castrado a Cielo (también Anu es un dios del cielo), devora a sus propios hijos para evitar que éstos le arrebaten el poder. Pero Tierra oculta a Zeus recién nacido en una gruta y le ofrece en su lugar a Crono una piedra envuelta en pañales. Crono la devora, pero acaba por vomitarla. También la piedra se convierte en objeto de culto. Pero con la piedra Crono vomita también a los dioses que se había tragado antes. Lo curioso es que no es instantáneo el efecto de la piedra, sino que Crono la vomita (y con ella, a los dioses que se había tragado) «transcurrido un año», es decir, se usa la fórmula que en otros poemas se usa en la descripción de un embarazo. Hesíodo usa aquí, como en otros lugares, formas de hablar que traicionan el relato que le ha servido de fuente, aunque nos haya dado de él una versión alterada.

Todo aquí denuncia un carácter mítico. Se trata de un asunto entre dioses, que tiene que ver con la organización del poder divino, y la devoración o intento de devoración de la piedra es la etiología de una piedra que tiene una importancia religiosa, por lo menos en la versión griega en la que la piedra es el famoso «ombligo» de Delfos.

Pero encontramos un tema similar en un contexto muy diferente, en el cuento popular; piénsese, por ejemplo, en el cuento del *Lobo y los Siete Cabritos*, en que se rellena la tripa del lobo con piedras, una vez extraídos de ella los cabritos. O en *Caperucita Roja* en la versión de Grimm. Digo

esto, porque en la de Perrault, la jovencita que se había atrevido a acostarse con el primer lobo desconocido que encuentra, es castigada con la devoración, y así acaba el cuento en consonancia con el carácter educativo para jóvenes virtuosas que tienen los cuentos del autor francés. En el caso de Grimm, el contexto es el del renacimiento e iniciación, la joven que marcha al bosque y «muere» devorada, para renacer de nuevo, siendo la piedra el sustituto de este extraño «embarazo».

22.8. CONCLUSIÓN

Al cabo de nuestro recorrido, vemos cómo mito y cuento popular son realidades que se solapan, que en casos extremos se deslindan con bastante facilidad, pero que admiten numerosos casos fronterizos, como los conjuntos en intersección. Y es esa circunstancia la que propicia la facilidad con que se trasvasan temas y motivos de uno a otro. Para llegar a soluciones más nítidas del problema que nos ocupa habría que manejar un amplio corpus de datos, con ejemplos de mitos y cuentos de muy diversas culturas, de muy diversas épocas y procedentes de estratos sociales diferentes, lo que nos permitiría matizar algunas de las ideas más generalizadas, contradecir, por parciales, algunas verdades tenidas por absolutas y tal vez llegar a definiciones más precisas.

De momento comencemos por romper una lanza contra la minusvaloración de los cuentos, narraciones que nunca han sido tomadas demasiado en serio, pero que, pese a ello, han permanecido inasequibles a la erosión del tiempo eternamente recreadas. También, luchemos contra las ideas de que el cuento tiene que ser de niños y de clases bajas y de que el mito tiene que ser culto, refinado y sagrado. La casuística es inmensa y no hay una definición válida para todos.

En consecuencia, termino con una exhortación: no sintamos la menor vergüenza de acudir a la lectura de los cuentos (o mejor, a oírlos), arrebatándoles a los niños el monopolio de un género que, en una sociedad letrada, informatizada y estresada, conserva aún en gran medida el vehículo oral, la simplicidad y el gozo de unas estructuras narrativas que pueden resultar ingenuas, pero tras de las cuales se esconden a menudo grandes maravillas.

23. MITO Y EPOPEYA EN LOS ORÍGENES DE LA HISTORIOGRAFÍA GRIEGA

23.1. UNA HISTORIA CASI SIN PRECEDENTES DOCUMENTALES

Heródoto fue considerado unánimemente por los griegos de la Antigüedad «padre de la Historia» y tampoco hoy tenemos serias dudas para disputarle ese título. Si bien obras tan monumentales como la suya son creaciones que no pueden explicarse como surgidas de nuevo, sin relación con el pasado, lo primero que nos sorprende al estudiar los orígenes de la historiografía griega es la carencia de textos básicos para la historia posterior comparables a los anales latinos o a las extensas inscripciones conmemorativas propias de los monarcas de cualquiera de los imperios orientales. Esta parquedad de referencias a lo histórico viene en Grecia de muy antiguo. Ya en la civilización micénica, que conocía la escritura, ésta quedaba relegada a usos burocráticos, es decir, a la constancia de las cuentas y los registros de palacio, y jamás se usó, que sepamos, para dejar a la posteridad una reseña, por breve que fuera, de las glorias de sus monarcas¹. Hasta tal extremo llega esta *modestia regia*, que, pese al crecido número de documentos escritos de época micénica que se nos han conservado, no conocemos los nombres de los monarcas

1 No es ocioso recordar que los documentos hallados en los palacios micénicos no se guardaban para la posteridad, sino que se escribían sobre tablillas de barro fresco, luego secas al sol, y que cada año se desechaban. Los incendios que destruyeron los palacios las cocieron permitiendo así que pudiéramos leerlas. De ahí que los documentos de cada yacimiento sean sólo de un año

que reinaban en Cnoso o en Pilo en la fecha en que fueron redactadas las tablillas

En épocas posteriores, y una vez redescubierta la escritura, la situación no varía: ni siquiera el más despótico de los tiranos griegos se mostró jamás inclinado a recoger por escrito sus triunfos militares u otros aspectos de su peripecia personal. Por otro lado, pese a que durante los siglos VII y VI a.C. se desarrollan en Grecia toda clase de conflictos y experimentos políticos, como la sustitución de aristocracias por tiranías y por otros sistemas de gobierno, ninguno de estos procesos y logros se confió en general a registros escritos.

A lo más que se llegó en este terreno fue a confeccionar listas de nombres. Conocemos las de sacerdotisas de Hera en Argos, sacerdotes de Posidón en Halicarnaso, o arcontes en Atenas. Listas como esta última tenían capital importancia, debido al hecho de que no se disponía de otro medio de registrar los años más que denominando a cada uno por medio del arconte que, por ello, recibía el nombre de epónimo. Hasta que, en fecha muy posterior, se generalizara el procedimiento de contar el tiempo por Olimpiadas, los griegos no dispusieron de ningún acontecimiento originario a partir del cual pudieran numerar los años, con las enormes ventajas que este sistema representa. Para nosotros, que estamos acostumbrados a etiquetar los años con un número y a localizar así los acontecimientos de un modo inequívoco y para siempre, resulta difícil asumir las dificultades que provocaría la falta de una línea cronológica clara de estas características. Los griegos primitivos, para situar un acontecimiento, tenían que decir que ocurrió «en el año del arconte X», lo cual pasó «tres años antes del arconte Y» o «dos años después del arconte Z», y así sucesivamente.

Los cálculos de periodos de tiempo más largos transcurridos entre unos acontecimientos y otros tenían que realizarse, y de modo muy aproximado, por generaciones. Pero este sistema comportaba el problema de que no para todo el mundo una generación tenía la misma duración, y así, cuando un autor antiguo nos habla de un número de generaciones, siempre tenemos la duda de si se trata de generaciones de 23, 33 ó 40 años, que de todas se usan. Piénsese en el margen de error que así se provoca. En un período, por ejemplo, de cincuenta generaciones, oscilamos entre un mínimo de mil ciento cincuenta años y un máximo de dos mil.

Así pues, con una falta casi absoluta de documentos escritos y con un caos como el aquí descrito respecto a la disposición cronológica de los

acontecimientos, cabe preguntarse cuál era el medio al que recurrían los primeros griegos para satisfacer lo que llamamos «curiosidad histórica», es decir, en sentido general, el deseo de conocer los hechos ocurridos en el pasado.

23.2. LA ÉPICA COMO HISTORIA

Durante generaciones, la curiosidad por el pasado no la satisfacían más que los poemas épicos. En el lector moderno, la producción épica conocida de los griegos —la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, así como las obras atribuidas a Hesiodo, *Trabajos y Días* y la *Teogonía*— no suscita la idea de hallarse ni de lejos ante obras históricas, por lo que se hace bastante difícil imaginar cómo pudo configurarse la historia en sentido más moderno a partir de orígenes épicos. Y, sin embargo, así ocurrió de hecho: los griegos recorrieron desde la épica hasta la historia un camino gradual de racionalización y desmitologización mediante la aplicación progresiva de la crítica a los datos de la tradición mitológica. Es más: fue esa peculiar dependencia de la historiografía griega de sus orígenes poéticos y mitológicos, de la épica en particular, lo que explica la pervivencia de elementos ahistóricos en los primeros historiadores. Resulta por ello una experiencia interesante y clarificadora recoger, siquiera sea esquemáticamente, los hilos conductores de esa personalísima transformación.

Para no desenfocar la cuestión desde el principio, hay que advertir antes que nada que los griegos no separaban lo mítico de lo histórico con la claridad con que hoy lo hacemos, sino que para ellos las narraciones de Homero fueron durante siglos rigurosamente verídicas y tomadas como hechos reales. Aquiles y Agamenón fueron siempre tenidos por personajes con la misma consistencia histórica que Pericles, y la Guerra de Troya fue un hecho tan real como las Guerras Médicas. En honor a la verdad hay que señalar que en Homero hay en efecto buenas dosis de historia, aun cuando su interés fundamental no sea el histórico. Menciona ciudades antiguas que existieron en la realidad y que la piqueta del arqueólogo ha vuelto a la luz de su entierro de siglos. La propia guerra de Troya, acontecimiento que enmarca toda la temática de la *Iliada* y obligatorio punto de referencia en la *Odisea*, se convirtió en acontecimiento histórico a partir del descubrimiento por Schliemann, sin otro auxilio que la lectura de los poemas homéricos, de varias Troyas superpuestas, una de las cuales mostraba inequívocas señales de la destrucción por la mano del hombre. No está descartado que, incluso, algunos de los nombres de los caudillos participantes en la contienda correspondan

a personajes reales, ya que en las tablillas micénicas se mencionan nombres coincidentes con los de algunos de los personajes de Homero. Otra fuente, en este caso los registros hititas contemporáneos de la guerra de Troya, nos habla de un Alaxandus de Wilusa, nombre que se corresponde bastante bien con el del personaje que Homero llama Aléxandros, es decir, con Paris, príncipe de Ilión. Por su parte, Paris puede interpretarse bastante bien como un nombre luvita, la lengua que verosímilmente se hablaría en la Troya del segundo milenio.

En algunos detalles el aedo intenta incluso ser histórico en su reconstrucción del pasado que revive: los héroes homéricos van vestidos con armaduras de bronce, no conocen el hierro, viven en palacios, todo lo cual se corresponde con la realidad que conocemos por la Arqueología. Incluso nos describe con sorprendente precisión, que podemos corroborar por los hallazgos que los especialistas han sacado luego a la luz, raras piezas caídas en desuso siglos antes y que él sólo pudo conocer por tradición oral, como un casco hecho de colmillos de jabalí como los que se usaron en época micénica y de los que encontramos algunos ejemplares en diversos museos.

No obstante, a veces ese intento de hacer una reconstrucción arqueológica sobre bases tradicionales le lleva a errores divertidos. Por ejemplo, Homero sabe que los héroes de la guerra de Troya combatían en carro. Como en su época esta táctica de combate había dejado de utilizarse, no sabe hacer otra cosa que imaginarse a los adalides utilizando el carro como un taxi hasta el campo de batalla, del que se apean luego, condescendientemente, para combatir a pie. Por otra parte, en la *Odisea*, se describen algunos lugares existentes en el mapa, pero la mayor parte del viaje de Odiseo tiene la misma relación con la realidad que los viajes de Simbad el Marino, con los que, por cierto, tiene numerosos puntos de contacto.

La aportación de Hesíodo a la historia es de menor cuantía, dado que su interés no se centra en cantar las gestas gloriosas del pasado, sino que, bien se dirige hacia el presente, hacia lo cotidiano, a la búsqueda de una orientación para la vida rural en la sabiduría tradicional, en *Trabajos y Días*, bien asciende al plano divino en la *Teogonía* para tratar de organizar genealógicamente la compleja familia divina.

No obstante Homero y Hesíodo no fueron los únicos cultivadores de la poesía épica, sino que coexistió con ellos y les continuó una extensa producción literaria, perdida en su casi totalidad por los avatares de la transmisión de la literatura e griega y que, sólo gracias al paciente y

meticuloso e trabajo de los filólogos, podemos conocer en una cierta medida a partir de testimonios indirectos, algún fragmento aislado salvado de la catástrofe y algún resumen de época posterior. Las características y la temática de estos poemas era muy varia. Hemos dicho lo fundamental en el capítulo 6 sobre la épica cíclica, que obedecía a la curiosidad que en el público habían despertado las historias sólo aludidas por Homero y al deseo de colmar sus lagunas de información. Ello implicaba necesariamente una consideración de la secuencia cronológica de los acontecimientos (de la que Homero se despreocupaba en absoluto) y una investigación de las tradiciones locales para conocer más detalles sobre las diferentes historias. Claro está que no tenemos en muchos casos manera de contrastar en qué medida fueron tradiciones locales las utilizadas por los poetas cíclicos y en qué medida se limitaron a inventarse los detalles, opción esta última comprobable en más de una ocasión.

También se pasó revista en el capítulo 6 a la épica genealógica, que intentaba una sistematización del mito y de las leyendas organizando las diferentes tradiciones en una línea familiar. La organización genealógica implicaba asimismo la necesidad de disponer las leyendas en orden temporal y, por otro lado, rompía la solución de continuidad entre los mitos primitivos y los más recientes.

Hubo aún otro tipo de épica más local, que narraba los orígenes de las diferentes ciudades, sus fundaciones o las hazañas de sus fundadores míticos. Así, por ejemplo, las *Corintiacas* de Eumelo de Corinto nos narraban los orígenes míticos de Corinto, y la *Forónida*, un poema anónimo, nos contaba los múltiples hallazgos de Foroneo, legendario rey argivo y héroe de cultura, como Prometeo. En algunos casos son los poetas líricos los que componen poemas de este tipo; aunque es bien poco lo que de ellos queda, tenemos noticia de un poema llamado *Esmirneida*, compuesto por Mimnermo de Colofón, y de una *Fundación de Colofón* de su compatriota Jenófanes. Este género implicaba ya el mito en la historia reciente y daba cuenta de los propios orígenes locales, como patrimonio común de la colectividad.

Todavía tenemos que añadir a esta relación los poemas de viajes, si bien hay que establecer dentro de este género una distinción fundamental entre dos tipos: el de los que narran viajes fantásticos como la *Odisea* o el perdido de las *Argonáuticas*, y el de los que describen viajes auténticos, entre los que destaca las *Arimaspeas*, de Aristeas de Proconeso, del que también hablamos en el capítulo 6.

En suma, en los siglos VIII al VI a.C., los poetas épicos tienden a satisfacer el interés histórico de los griegos y van configurando una épica cada vez más histórica en ciertos sentidos. El cuerpo de las tradiciones se ve sometido a un rudimentario proceso de análisis, que intenta armonizar unas con otras y organizarlas de forma sistemática en orden cronológico. Esta cronología no llega, por supuesto, a ser absoluta, sino relativa. El ciclo troyano se relaciona con el tebano por medio de las generaciones de los héroes que participan en la expedición de los Siete contra Tebas y los que lo hacen en la de Troya, que suelen ser hijos de los primeros, como por ejemplo Diomedes lo es de Tideo. Desde la época heroica hasta la de los propios poetas se tiende el puente de las genealogías, que organizan la línea cronológica hasta los propios orígenes de la colectividad local.

Con todo, no debemos caer en el espejismo de pensar que esta épica es historia propiamente dicha. Para serlo le falta ante todo exactitud y control de los datos y desde luego intención de ser historia como tal. El poeta lo que intenta no es dar cuenta veraz del pasado, sino que sus propósitos son otros y de muy variada condición. Puede ser, por ejemplo, el de glorificar los orígenes de una ciudad por chovinismo local, como hace Eumelo de Corinto, un poeta del siglo VIII a.C., que, para dotar de tradición a su entonces joven patria, atribuye a Corinto una serie de leyendas épicas referidas a Éfira en Homero, por el expediente de declarar que Éfira era el antiguo nombre de Corinto, aprovechando que el verdadero emplazamiento de la ciudad mencionada por Homero era ya desconocido en su época. En otros casos, lo que intenta el aedo es halagar a los gobernantes, a quienes un origen noble ayuda a legitimar en el poder. Es el caso de Eugamón de Cirene, autor de la *Telegonía*, que se inventa un hijo de Odiseo al que llama Arcesilao, y no puede ser casualidad que en la época de Eugamón reinara en Cirene un rey llamado precisamente Arcesilao II. En todo caso los aedos de los poemas épicos tardíos pretenden ante todo divertir al auditorio y son capaces de sacrificar todo lo demás a este propósito, con lo que su poesía va tendiendo cada vez más a lo novelesco y lo romántico. Sabemos que en los *Cantos Ciprios* se narraba una entrevista secreta en pleno asedio de Troya, nada menos que entre Helena y Aquiles, cautivado por la belleza de la reina raptada por Paris (de acuerdo con el resumen de la *Crestomathia* de Proclo). Y en la citada *Telegonía* se casa a Telémaco, hijo de Odiseo, con Circe, en un final feliz bastante extravagante (Eustacio. *Comentario a la Odisea* 1769.35ss.). Los ejemplos podrían multiplicarse.

23.3. EL CAMINO HACIA LA HISTORIA

Durante los siglos VI y V a.C. asistimos al tránsito de estas formas prehistoriográficas a verdaderas obras de historia. Las condiciones de ese tránsito son múltiples y complejas, pero merece la pena, siquiera sea de forma esquemática, intentar su formulación.

Es ésta la época del desarrollo de las ciudades, a consecuencia del cual la organización política se hace más compleja; se necesita una administración complicada: las relaciones entre ciudades, cada vez más estables, requieren tratados, contratos, acuerdos, y es importante por vez primera fijar los datos del pasado para saber a qué atenerse a la hora de orientar la conducta futura de la ciudad. Surgen así los llamados logógrafos, especie de cronistas locales, necesarios para determinar los acontecimientos del pasado reciente relacionados con la ciudad.

Es asimismo ésta la época de las colonizaciones, que llevaron a los griegos lejos de sus ciudades natales y los pusieron en contacto con otras comunidades extrañas, de costumbres a menudo muy diferentes de las suyas. Ello abre nuevos horizontes a sus mentes y estimula su interés y su curiosidad. La apertura hacia nuevos mundos se amplía aún más cuando el imperio persa en expansión asimila a las ciudades griegas de Asia Menor. Por otra parte, se desarrollan el comercio y las técnicas de navegación, lo que hace surgir nuevos intereses de tipo práctico: la necesidad de registros que señalen las distancias entre los puertos, las costas peligrosas, la situación de las mejores rutas. Esas son las razones de ser de los llamados Periplos, como el de Escílax, del siglo VI a.C., hoy perdido, que recogía informaciones sobre su viaje desde el Indo hasta el Golfo Árabe, o el periplo anónimo que sirvió de base a la *Ora maritima* de Avieno, descripción de la costa desde Tartesos hasta Marsella. Junto al interés por las informaciones de tipo geográfico aumenta asimismo la curiosidad por los datos que hoy llamaríamos etnográficos, ya que por primera vez la realidad se mostraba tan interesante como las fantasías que llenaban los versos de la *Odisea* de pueblos lejanos y fabulosos, como los lotófagos o los lestrigones.

Pero hay además otro hecho importante. El contacto con Oriente no se limita al conocimiento de pueblos diferentes y de sus exóticas costumbres, sino que permite por primera vez a los griegos acceder a una organización de los materiales históricos totalmente nueva y de una riqueza asombrosa. Ante los ojos de hombres que no tenían otro conocimiento de los antecedentes de su ciudad que los últimos cien años, más allá de los cuales sólo quedaba un oscuro pasado mítico, aparecen

archivos de palacio como los egipcios, en los que se acumulaban datos precisos conservados desde millares de años atrás. No es por ello extraño que los primeros historiadores griegos comiencen por escribir, no la historia de Grecia, sino historias de los imperios de Oriente, para las que disponían de materiales mucho mejores que los griegos. Es lo que hacen Caronte de Lámpsaco y Dionisio de Mileto, autores de sendas historias de Persia, o Janto de Lidia, que compuso una historia de este país.

A este notable aumento de información se aúna el desarrollo progresivo de la crítica. Tampoco había sido la poesía ajena al nacimiento del espíritu crítico. Por citar un ejemplo significativo, he aquí los cáusticos razonamientos de Jenófanes sobre el antropomorfismo de los dioses homéricos y hesiódicos:

A los dioses achacaron Homero y Hesíodo todo aquello
que entre los hombres es motivo de vergüenza y de reproche:
robar, adulterar y engañarse unos a otros

(fragmento 15 Gentili-Prato).

Mas los mortales creen que los dioses han nacido
y que tienen la misma voz, porte y vestimenta que ellos

(fragmento 17 Gentili-Prato).

Los etíopes afirman que sus dioses son chatos y negros,
y los tracios, que ojizarcos y rubicundos son los suyos

(fragmento 18 Gentili-Prato).

Pero es que si las vacas, caballos y leones pudieran tener manos,
pintar con esas manos y realizar obras de arte, como los hombres,
los caballos parejas a caballos, y las vacas, a vacas,
pintarían las figuras de sus dioses y representarían sus cuerpos,
a semejanza precisa del porte que tiene cada uno

(fragmento 19 Gentili-Prato).

Es este espíritu el que preside también la por entonces naciente filosofía, por lo que no es extraño encontrar en un filósofo como Heráclito una valoración feroz de la tradición poética y de figuras literarias tan notorias como Homero y Arquíloco (fr. 30 Marcovich):

Homero merecería que lo expulsaran de los certámenes y que lo apalearan, y Arquíloco, otro tanto.

Ahora bien, además de este espíritu crítico desarrollado en esta época de cambio, es fundamental para la elaboración de una verdadera historia la consideración histórica del acontecer. Esta consideración puede resultar obvia para el hombre moderno, que es un *homo historicus*, pero en la época de los orígenes de la historia griega, la concepción histórica tuvo que abrirse paso trabajosamente en pugna con los hábitos mentales del pensamiento arcaico. Como han demostrado estudios tan penetrantes como el de Eliade (*El mito del eterno retorno*, Madrid 1972), las sociedades antiguas muestran una profunda repugnancia por la existencia histórica y para ellas lo que existe en realidad es un tiempo sagrado en el que ocurrieron ya todas las cosas, mientras que nuestro tiempo, al que podríamos llamar profano, no hace más que repetir aquellos modelos atemporales. El rito mismo no es más que una salida cíclica del tiempo profano y una vuelta a la situación originaria. Por el contrario, la nueva concepción histórica se basa en la creencia de que el acontecer humano se sitúa en una línea temporal, requiere una concepción evolutiva y exige, por último, la vigencia del principio de causalidad; en otras palabras, postula que cada acontecimiento condiciona y motiva los acontecimientos posteriores. Sobre todo ello debe aún primar la actitud del historiador de situarse como testigo veraz de lo que narra. No es otro el sentido que hay que darle a la palabra griega *historie*, derivada de *histor* 'testigo'. A su manera, los primeros escritores de historia lo que pretenden no es otra cosa que presentar testimonios, ser testigos veraces de los acontecimientos, de los que dan fe. A este respecto resulta muy elocuente la concisa, pero clara, formulación de principios del logógrafo Hecateo en el principio de su obra (fragmento 1 Jacoby):

Éste es el relato de Hecateo de Mileto; lo escribo tal como me parece que es la verdad, pues las tradiciones de los griegos son, a mi parecer, múltiples y ridículas.

Tal actitud se enmarca en el propósito de ruptura con la tradición —a menudo más deseado que conseguido— propio del ambiente de la época. No es casual que Mileto, patria de Hecateo, fuera años atrás sede del primer movimiento filosófico de la historia. Incluso Hecateo es deudor de un filósofo, Anaximandro, en la confección del mapa del mundo entonces conocido que llevó a cabo. Filósofos e historiadores tienen entre sí mucho en común: ambos conceden preeminencia al propio criterio frente a una tradición antes aceptada sin análisis.

No obstante, de igual modo que en los primeros filósofos se perciben claramente las huellas de la tradición mítica², tampoco la distinción entre logógrafo y mitógrafo es completa, ya que, cuando se trata de remontarse a un pasado más lejano, al logógrafo no le queda otro recurso que echar mano de los viejos mitos, a falta de otra información más objetiva, por la carencia de materiales históricos. Por otro lado, el título de una de las obras del propio Hecateo, *Genealogías*, denuncia hasta qué extremo los logógrafos se veían obligados a recurrir al viejo expediente de la línea familiar para organizar los materiales históricos.

En la forma, el cambio importante que se registra entre épica e historia es el paso del verso a la prosa como forma de expresión. El verso había surgido en los orígenes como única forma de comunicar los temas más importantes, entre otros motivos, por las mayores facilidades de memorización que comporta. Pero en la época que nos ocupa comienza a desarrollarse una nueva forma de comunicación con el público: el libro, primero como mero instrumento de memorización para el autor, como depositario de notas para ayudar a una expresión que seguía siendo oral, luego mejor comercializado y extendido como forma de comunicación escrita, lo que lleva aparejado un nuevo interés por los recursos de la prosa.

No obstante, esa sustitución de la vía oral por la vía escrita no es drástica. Heródoto aún lee en público partes de su obra y es ésta la forma en que usan los libros los primeros filósofos. Tampoco es abismal la diferencia entre la forma de composición de las obras en verso y las en prosa y es muy claro cómo las obras en prosa continúan manteniendo una serie de elementos tradicionales propios de la literatura en verso. Así, los pequeños tratados como debieron de ser los de Acusilao o Hecateo, prosifican los recursos de la lírica. Constan de un pequeño proemio, un centro, más o menos acumulativo y un final que vuelve a recoger la temática inicial. Incluso Heródoto, que ensaya la configuración de una obra muy extensa, no sólo presenta recursos aislados propios de la épica, como la composición en anillo o los discursos ficticios en boca de los personajes para dramatizar la acción, sino que toda la organización de la obra es voluntariamente semejante a la de la *Iliada*.

Pero hay algo más. De todos los rasgos de la concepción histórica a los que me he referido había ya puntos de partida, si bien no lo bastante desarrollados, en la épica. Veámoslos uno a uno.

2 Véase el capítulo 24.

Me referí en primer lugar a la necesidad de narrar los acontecimientos en una secuencia temporal. Pese a que ninguno de estos poemas se nos ha conservado en partes apreciables que nos permitan juzgar por nosotros mismos al respecto, que ésta era la forma de organización que presidía las obras de la llamada epopeya cíclica no es algo que suponemos como una necesidad inherente al intento de cubrir lagunas en el desarrollo de los acontecimientos narrados por Homero, sino que tenemos un testimonio antiguo, de alguien que sí pudo leerlos, de que era así. Se trata del filósofo neoplatónico Proclo, quien nos da en su *Crestomathía* una valoración sobre estas obras³:

Los poemas del Ciclo épico se conservan e interesan a la gente no tanto por su valor como por la coherente sucesión de los acontecimientos.

En cuanto al segundo rasgo de la nueva consideración histórica, la concepción evolutiva de los acontecimientos, se hallaba ya presente en lo que hoy llamamos «mitos de progreso», es decir, aquellos que, frente a una concepción de la historia humana como una decadencia, como una degeneración desde una época primitiva más feliz, como se presenta en el mito hesiódico de las edades (*Trabajos y días* 106-201), yerguen una concepción en la que el hombre asciende de una situación salvaje y semianimal a un estado más humano y civilizado. Por otra parte, Jenófanes, al que hemos de referirnos una vez más como hito entre el pensamiento mítico y el desarrollo racional, comparte una concepción semejante cuando en un famoso fragmento (20 Gentili-Prato) nos dice:

A los mortales no se lo enseñaron los dioses todo desde el principio, sino que ellos, en su búsqueda a través del tiempo, van encontrando lo mejor.

El tercer rasgo, el postulado del principio de causalidad se hallaba en la base de los llamados «mitos etiológicos», que explicaban la razón de ser de un determinado hecho o de algún rito por un acontecimiento de épocas pretéritas que le daba sentido.

Por último, respecto a la actitud de veracidad, hay también antecedentes en la épica; ya se prefigura en Hesiodo cuando las Musas le declaran (*Teogonía* 27s.):

Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad.

3 Ya citada en el capítulo 6.6.

una verdad que el poeta cree que preside su obra. Esta dicotomía entre la verdad aparente y la real es además antecedente de las dos vías que en el poema de Parménides presenta la diosa al filósofo (fragmento 1.28-30 Diels-Kranz):

Preciso es que todo lo conozcas,
tanto el corazón imperturbable de la verdad bien redonda,
como pareceres de mortales, en que no cabe verdadera convicción. 30

La gran diferencia entre la épica y la historia es que en la primera la verdad se considera revelada por la divinidad, que es la que constituye la garantía de certeza, mientras que el historiador se tiene que mover en el terreno de la mera opinión crítica.

23.4. ALGUNOS EJEMPLOS

Hasta qué punto es gradual el tránsito de épica a historia es algo fácilmente comprobable; basten algunos ejemplos para demostrarlo. Eumelo de Corinto había compuesto, hacia finales del VIII a.C., un poema épico sobre Corinto llamado las *Corintiacas*. Cuando los corintios, en la época de los logógrafos, sintieron la necesidad de disponer de una historia en prosa de su ciudad se limitaron a prosificar el viejo poema épico. De igual modo, Acusilao de Argos, uno de los primeros historiadores del siglo V a.C. hace un uso sistemático para su narración de los primeros acontecimientos de Argos, del poema épico la *Forónida*. Helanico de Lesbos intenta la gran empresa de establecer una cronología sistemática, para la que recurre a las genealogías épicas, a más de los datos de los registros de Oriente próximo y las listas de arcontes. Esta mezcla de elementos heterogéneos, como son los hechos y personajes históricos con las tradiciones míticas provoca la comisión de no pocos errores. Ni el propio Heródoto siquiera se sustrae a esta situación, y así los motivos para escribir su obra son *stricto sensu* épicos, según nos indica en el proemio (1.1):

Ésta es la exposición del resultado de las investigaciones de Heródoto de Halicarnaso para evitar que, con el tiempo, los hechos humanos queden en el olvido y que las notables y singulares empresas realizadas, respectivamente, por griegos y bárbaros —y, en especial, el motivo de su mutuo enfrentamiento— queden sin realce.

Un propósito que habría asumido son vacilaciones Homero. Además, en muchas ocasiones los motores de la acción que propone en su historia son los mismos que mueven a los héroes de la épica. Crespo se

cree el más feliz de los hombres y su jactancia atrae el castigo divino. Igual que Agamenón en los *Cantos Ciprios* cuando captura una corza de Artemis y se jacta de que ni la propia Ártemis habría cobrado mejor la pieza, lo que le acarrea el castigo de la diosa (Proclo, *Crestomatía*). Aquí y allá aparecen otras concepciones arcaicas y ahistóricas, como por ejemplo la explicación de un desastre por una culpa heredada de padres a hijos. En general Heródoto no resulta histórico en sentido moderno, ya que atribuye la causalidad histórica a un poder sobrenatural ordenador de los actos humanos y tiene una concepción biográfica de la historia, según la cual los acontecimientos se deben con frecuencia a motivos psicológicos e individuales.

Creo que estos ejemplos resultan lo bastante explícitos para comprender hasta qué punto debemos considerar la primera historia griega como un desarrollo gradual entre mito e historia a partir de procesos que se habían iniciado ya en la propia epopeya o en la lírica, y cómo estos orígenes condicionan profundamente tanto la forma y configuración de las obras históricas primerizas como la ideología subyacente y, en general, la concepción histórica de estos autores. Un proceso además paralelo, como veremos en el capítulo siguiente, al del tránsito del mito a la filosofía y también al de la sustitución del derecho consuetudinario de base sacra de las ciudades dominadas por la ideología aristocrática, por las nuevas formas de relación marcadas por una constitución racional, obra de legisladores. En todos los casos fue el espíritu positivo jonio, desarrollado por una serie de factores sociales e históricos, el que fue haciendo una crítica y desacralización de los elementos tradicionales, desarrollándolos en un sentido más profano y racional, si bien los rastros de la tradición se traslucen inevitablemente en la nueva realidad. El resultado de todo ello representará el punto de arranque de nuevos géneros y nuevas formas de pensamiento que, pese a los naturales desarrollos de la historia, siguen siendo básicamente los nuestros.

24.1. SOBRE EL TÍTULO

He querido añadir al título la segunda parte «caminos de ida y vuelta» como reflejo de una actitud beligerante que comparto, contra una idea extendida, la de que los griegos en un momento determinado se liberaron de la especulación mítica, característica de todos los demás pueblos de la Antigüedad que los habían precedido en la historia, y emprendieron por vez primera la aventura de organizar un pensamiento sobre bases racionales. Como tantas otras, es ésta también una afirmación que sólo es parcialmente cierta y que requiere ser matizada. Desde luego que la especulación mítica es más antigua que la filosófica, y en algunos aspectos es cierto que se produjo una transformación de una a otra en la época arcaica griega. Pero no es menos cierto que ambos terrenos se mantuvieron por caminos paralelos durante siglos y que no se trató en modo alguno de una pura sustitución radical de uno por el otro. Incluso hubo posteriores creaciones míticas dentro de la filosofía o reflejos de la filosofía en producciones míticas tardías. No extraña, por ello, que un libro publicado en Oxford en 1999 y editado por Richard Buxton haya repetido entre interrogantes, *From myth to reason?* el antiguo y consagrado de Nestle, *Del mito al logos* (tal sería la traducción del título alemán, Stuttgart 1940; en español se tradujo como *Historia del espíritu griego*, Barcelona 1987).

24.2. DISCURSO MÍTICO Y DISCURSO RACIONAL

Comencemos por trazar de un modo somero las analogías y diferencias existentes entre discurso mítico y discurso racional. Analogías tiene que

haberlas necesariamente en la medida en que ambos son producto de la actividad intelectual del hombre y de su esfuerzo por comprender e interpretar la realidad. Este esfuerzo se centra en ambos casos en reducir la complejidad, a menudo caótica en apariencia, de los acontecimientos del mundo a un esquema organizado presidido por las relaciones de causa a efecto. Un esquema de este tipo trasciende las limitaciones de la experiencia personal o, en otros términos, el aquí y el ahora del sujeto, para intentar fijar un marco de referencia más amplio tanto en lo temporal, ya que se inserta el pasado y el futuro en un esquema común, como en lo espacial, dado que el ámbito sobre el que se especula es el mundo entero o el universo. Son pues los grandes temas los que son abordados también por el pensamiento mítico: el origen del mundo, el origen de los dioses y de los hombres, el por qué de las cosas y sobre todo, por qué son así y no de otro modo.

Junto a estas coincidencias básicas hay sin embargo considerables diferencias entre la especulación mítica y la racional: la primera es que el mito es concreto y el mensaje racional es abstracto. Lo que cuenta el mito es un pequeño conjunto de acontecimientos protagonizados por un número de personajes con un nombre, ocurridos en un momento determinado. Así, el cielo es para el pensamiento racional un lugar que puede ser descrito de maneras diversas: como una bóveda bronceína o de hierro en la que cuelgan objetos luminosos o a través de cuyos agujeros se ve el fuego circundante, o como un espacio infinito que nos lleva hacia cuerpos celestes que se mueven en él, pero en todo caso, como un lugar, como una cosa. Para Hesíodo, en cambio, Cielo es un rey divino que para evitar ser destronado por sus hijos, no los deja nacer, produciendo en Tierra, su pareja, una enorme incomodidad, hasta que ésta se pone de acuerdo con uno de ellos, Crono, para castrar al padre y permitir así que sus hijos nazcan.

En segundo lugar, el tiempo en que ocurrieron los mitos es también mítico él mismo, del todo diferente del nuestro (lo que ahora llaman los investigadores tiempo sagrado, frente a tiempo profano). Algo semejante pasa con los cuentos, que comienzan con un «había una vez» que nos sitúa en otro tiempo que el nuestro. Seríamos incapaces de determinar cuándo ocurrió el cuento de Blancanieves. Igual que los mitos son paradigmáticos, el tiempo de los mitos también lo es, ya que en él ocurrieron todas las cosas, frente a nuestro tiempo en que las cosas sólo se repiten. El pensamiento mítico en este sentido es la antítesis de la historia, ya que los acontecimientos cotidianos no son más que pura imita-

ción de hechos o actitudes ya ocurridos una vez para siempre jamás. En la especulación racional, en cambio, el tiempo en que ocurren los acontecimientos es el mismo que el nuestro, y los hechos que se producen se renuevan de continuo. Por ello no nos extraña que el pensamiento científico o racional surgiera en Grecia al mismo tiempo y en el mismo ámbito (las ciudades jonias de Asia Menor) que la historia. No es casual que sean de Mileto tanto el primer filósofo, Tales, como el primer historiador conocido, Hecateo.

Otra diferencia profunda entre pensamiento mítico y pensamiento racional es que el mito es un discurso abierto, que nunca lo explica todo, sino que narra una historia plena de evocaciones, de sugerencias que va dirigida a la fantasía y a la imaginación. El mensaje racional, por el contrario, trata de lograr una lectura única, trata de ser un discurso cerrado y completo, autosuficiente, que apela a la razón y a la lógica. Consecuentemente, el vehículo más propio del mito es la poesía y su lenguaje es expresivo, poético, ambiguo, sugerente, distante de la precisión, mientras que el discurso racional halla su mejor expresión en la prosa científica, con una terminología precisa, un lenguaje en que cada término tiende a significar sólo una cosa. La metáfora, por ejemplo, sería en principio ajena al pensamiento racional.

De ahí, también, que el mito, como perteneciente a un mundo poético y religioso, al mundo de las creencias y de los impulsos, no requiere demostración, sino que se inserta en una serie de verdades que simplemente se creen. El discurso racional, por el contrario, como profano que es y como construcción lógica que trata de ser, opera a través de demostraciones, cuyos sucesivos pasos deben ser basados en pruebas.

Por último, y es quizá ésta la diferencia fundamental, el mensaje racional, filosófico o científico, trata de explicar cómo es el mundo, mientras que el mito intenta más bien demostrar que el mundo es como es porque debe ser así. Se nos cuenta que el mundo ha llegado a esta situación, casi siempre después de un estadio anterior de confusión, y que el orden de las cosas actual es el mejor, cuando no el único, de los posibles, pues si algo no fuera como es, las consecuencias serían desastrosas. Ello tiene como consecuencia que el mito sea a menudo una defensa del orden establecido, mientras que la filosofía pueda contener —aunque ello no ocurre necesariamente— un fermento revolucionario. Y ni que decir tiene que también puede ser manipulado, en defensa interesada del orden establecido.

24.3. UN EJEMPLO

Veamos ahora un ejemplo que nos servirá, por un lado, para fijar con más claridad lo dicho hasta ahora, y por otro, para asomarnos a un nivel del mito que está a un paso del pensamiento racional. Aun cuando es un texto muy breve, presenta en sí casi todas las características que hemos reseñado para el pensamiento mítico.

Se trata de siete versos pertenecientes a un poema del siglo VII a.C., llamado *Las Ciprias* (fragmento I Bernabé), del que nos quedan pocos versos, ya que, como tal obra, se ha perdido. El poema trataba de la guerra de Troya y era el primero de los que componían el *Ciclo Troyano*¹. Este pasaje se remonta a las causas de la guerra de Troya, causas míticas, como es natural. Es muy probable que el fragmento en cuestión formara parte del proemio de la obra y que hayamos de situarlo inmediatamente detrás de la esperable y característica invocación a la Musa o a la diosa, que se nos ha perdido:

tribus

I hubo un tiempo en que, en su incesante vagar por la tierra, innúmeras
de hombres agobiaban la anchura de la Tierra de apesantado pecho,
mas Zeus, al verlo, se apiadó, y en su sagaz inteligencia
decidió aligerar de hombres la tierra que a todos ha de alimentar,
atizando la gran querella de la guerra de Ilión.
a fin de aliviar su carga con la muerte. Y así en Troya
los héroes morían y de Zeus se cumplían los designios.

En primer lugar, la frase introductoria «hubo un tiempo en que» nos traslada al tiempo mítico, igual que el «había una vez» de los cuentos de hadas nos sitúa en el mundo de las hadas, los ogros, los gnomos y las princesas. Se remite el relato a un tiempo mítico anterior, en que las cosas no eran como ahora son, en el que se produjo una transformación de la realidad. Tal y como nos cuenta este relato, la transformación consiste en que un número excesivo de hombres agobiaba a la Tierra, por lo que Zeus atizó la guerra de Troya.

En segundo lugar, la Tierra aparece como un personaje «de profundo pecho», agobiada por el peso de los hombres y cuya mala situación hace que Zeus se apiade de ella. Es pues una historia concreta, en un momento concreto y con protagonistas personales: Zeus, y la Tierra, ésta naturalmente personificada.

1 Véase capítulo 6.

En tercer lugar, la historia no pretende ser demostrada, tan sólo se cuenta y se cree.

Por último, y es éste el rasgo en que más insistía antes, vemos cómo el mito se esfuerza por demostrar que el mundo es así, porque debe ser así. Pero antes de profundizar en este tema, es preciso que lo hagamos antes en el propio sentido del mito.

Tal y como aquí se nos narra, no parece tener un sentido muy general. En un momento de superpoblación Zeus decide aligerar la tierra y propicia una guerra concreta, la de Troya. Pero un estudio de Markovich (*Quaderni Urbinati de Cultura Classica* 8, 1969, 22-36) pone de manifiesto que se trata de una adaptación de un tema mucho más universal, el motivo del origen de la muerte sobre la tierra. El paralelo más evidente es *Mahābhārata* XII 256.6, aunque hay otros, dentro del propio indio y en mitos de los cherokees y navajos de Norteamérica. El esquema general es que no existía la muerte sobre la tierra, por lo que la tierra se ve apesantada en exceso, de modo que la aparición de la muerte, la guerra y la enfermedad son necesarias para que el resto de la especie pueda sobrevivir. Analogías temáticas con este mito presenta el del Diluvio babilonio en el que el dios Enlil se siente agobiado, igual que los demás dioses, porque la multiplicación del género humano provoca barullos insoportables, por lo que decide enviar el diluvio sobre la tierra para aligerar la superpoblación del mundo.

¿Cómo ha adaptado nuestro poeta este viejo tema mítico? Un mito tan importante aparece aquí relegado a un segundo término (y a siete versos); Estasino, el autor a quien se atribuyen las *Ciprias*, no quiere hacer afirmaciones generales sobre el origen de la muerte, sino sólo cantar la guerra de Troya. Por ello ha reducido el ámbito general del mito que conoce y lo ha adaptado a la magnificación de este episodio bélico concreto, con diferentes propósitos, primero, tratando de demostrar que el conflicto obedeció a un gran plan del dios supremo, Zeus, a cuya voluntad nada escapa (como en la *Iliada* 1.5, también aquí se «cumplían los designios de Zeus»), y segundo que incluso algo tan negativo como la guerra es permitido por Zeus porque en el fondo de sus designios resulta ser algo necesario, que tiene una justificación en el gran ordenamiento de las cosas. De ahí que la solución nazca en la sagaz inteligencia de Zeus, es una solución inteligente, sabia y por tanto, necesaria.

Entre paréntesis, en la versión hebrea del Diluvio, en cambio, la razón de aniquilar gran parte del género humano se moraliza: se considera un castigo por su iniquidad.

A la luz de este análisis, vemos que el mito se esfuerza por demostrar que el mundo es así, es decir un mundo azotado por la presencia de la guerra y de la muerte, no sólo la de Troya, sino otras guerras, otras muertes, porque debe ser así. Se explora una posibilidad alternativa a las existentes: ¿qué ocurriría si no hubiera guerra y, yendo aún más allá, si los hombres no murieran? y la respuesta es «el desastre» el agobio de la tierra bajo el peso continuamente acrecentado de hombre y más hombres que nacen y no mueren: la superpoblación. Pero sigamos con una lectura atenta: se dice que la tierra a todos ha de alimentar, de lo que se deduce que toda su fertilidad es insuficiente cuando la población es excesiva, algo que los pueblos primitivos sentían en sus carnes cuando se veían obligados a emigrar cuando los recursos del lugar en que vivían no bastaban para toda la población.

¿Cómo se traduciría este tema a términos filosóficos, racionales? Habría que despersonalizarlo, reducirlo a entidades físicas, llevarlo al terreno de la hipótesis alternativa y enunciar: «si los hombres nacieran y no murieran, llegaría un momento en que se produciría una situación de saturación: en la tierra no habría espacio suficiente para albergar esta densidad de población, ni sus recursos bastarían para alimentarlos a todos, de modo que la muerte y la guerra, como causa del aumento de la mortandad, contribuyen a facilitar el equilibrio entre el lugar habitable y sus habitantes». La verdad es que el relato mítico resulta sin duda más sugerente y más agradable de leer. Y desde luego, no debemos sucumbir a la tentación de creer que quienes nos narran esta especulación han «traducido» a términos míticos una idea elaborada antes en términos racionales.

Examinadas las analogías y diferencias entre ambas formas de interpretar la realidad, veremos ahora cómo se produjo la aparición de formas racionales competidoras del mito.

24.4. SURGE LA ESPECULACIÓN RACIONAL

Históricamente conocemos la especulación mítica de los griegos a partir de los textos del siglo VIII a. C., es decir, los poemas de Homero, *Iliada* y *Odisea*, y los de Hesíodo, *Trabajos y días* y *Teogonía*, a más de un puñado de fragmentos y noticias sobre otros poemas contemporáneos, hay perdidos para nosotros. La tradición mítica es sin embargo anterior, e incluso sabemos que en Mesopotamia y otros países del Próximo Oriente se narraban mitos en fecha mucho más antigua, algunos de los cuales han influido sobre los autores griegos. En la evolución del pensa-

miento griego, el interés de autores como Hesíodo por organizar los mitos, forzándolos en ocasiones hasta el extremo de convertirlos en una pura alegoría, encubre un pensamiento ya muy próximo al racional. Detrás de su catálogo de dioses y mitos se halla ya un esfuerzo por especular sobre los orígenes del mundo. Por su parte, los líricos investigan sobre la naturaleza del hombre y se plantean de forma poética profundos problemas.

Pero es en el siglo VI a.C. cuando vemos originarse las primeras manifestaciones de lo que llamamos pensamiento racional. Ello ocurrió en Mileto, una próspera colonia comercial jonía en Asia Menor, que mantenía amplias relaciones mercantiles con los más diversos enclaves del Mar Negro, Mesopotamia, Egipto y el sur de Italia. Da idea de su pujanza el hecho de que de ella, a decir de los antiguos, dependían otras noventa colonias. En este ambiente cosmopolita, de ciudad «nueva», separada de las tradiciones consuetudinarias y abierta al tráfico, no sólo de mercancías, sino también de ideas, y con la suficiente prosperidad y ocio como para propiciar la afición por la especulación intelectual, aparece la figura de Tales, primero de una serie de pensadores que pasaron a la historia como los primeros filósofos.

Estos intelectuales fueron abandonando progresivamente las soluciones mitológicas tradicionales e investigaron de forma desacralizada sobre los problemas del origen y naturaleza del mundo. La fe religiosa se vio poco a poco sustituida por una fe científica. Aunque se seguía intentando hallar, como hacía el mito, una unidad detrás de la multiplicidad, esa unidad que se buscaba estaba cada vez más despersonalizada.

24.5. ESBOZO DE LAS CONDICIONES HISTÓRICAS QUE FACILITAN LA ESPECULACIÓN RACIONAL

Las condiciones históricas en que tales fenómenos se produjeron son sin duda demasiado complejas para desarrollarlas aquí en detalle, pero cabe hacer mención de las que creo más importantes. Es inevitable que algunas de ellas coinciden con las expuestas a propósito del tránsito del pensamiento mítico al histórico, tratado en el capítulo anterior.

En primer lugar, hubo una condición básica. La religión griega carecía de dogmas y de una casta sacerdotal encargada de mantener la ortodoxia, como sucedía en otras culturas. De ahí que cualquier novedad que se produjera en el campo del pensamiento no chocaba, en principio, con ninguna ideología religiosa intransigente. Cuando estos choques se producen, el trasfondo es siempre político. Anaxágoras es

condenado por impiedad y desterrado de Atenas porque sostiene que el sol es una piedra incandescente y no un dios, pero el motivo real es que era amigo personal de Pericles y los enemigos de Pericles, que no podían atacar al gran estratega, trataban de segarle la hierba bajo los pies atacando a personas de su círculo, como Aspasia o Anaxágoras. Un caso más notorio aún es el de Sócrates, convertido en chivo expiatorio de la supuesta «decadencia» del espíritu patriótico ateniense por su crítica a las sacrosantas instituciones tradicionales.

En segundo lugar, hay que contar con el enorme número de movimientos migratorios de los griegos en los siglos VIII y VII a.C. Estos traen como consecuencia el desarraigo de las tradiciones locales al fundarse asentamientos humanos de nuevo cuño. No olvidemos que la filosofía no surge en las ciudades más antiguas de la Grecia continental, sino precisamente en tierras de emigrados: las colonias griegas de Asia Menor (Mileto, Éfeso, Colofón) y, al otro lado, en la Magna Grecia, en el sur de Italia. Por esas mismas fechas comienzan a escribirse las primeras legislaciones, y ello no es por casualidad. De la misma manera que una ciudad tradicional administraba justicia de forma consuetudinaria, sin leyes fijas, siguiendo los moldes por los que lo había hecho tradicionalmente, se guiaba asimismo ante los problemas generales por presupuestos míticos. Legisladores y filósofos realizan, pues, actividades paralelas. En ambos casos se intenta hallar nuevas respuestas, ahora sobre bases racionales, a las necesidades de la vida social.

Por otra parte, esas mismas migraciones provocan que el mundo griego entre en contacto con otras ideas y enriquezca sus puntos de vista. Recientemente se ha estimado en mayor medida el influjo de las culturas indoiranias en el desarrollo del pensamiento jonio. No olvidemos que Mileto, la cuna de la filosofía, es una ciudad fronteriza con el ámbito cultural indoiranio.

Hay asimismo otro motivo, si se quiere menos decisivo, pero que tiene su importancia: el ensanchamiento del escenario geográfico producido por las migraciones y las búsquedas de nuevos centros comerciales hace preciso un conocimiento menos primario de las rutas, de los diferentes lugares y del carácter de sus habitantes. Es entonces cuando se confeccionan los primeros mapas, que sustituyen la geografía mítica que aparece, por ejemplo, en la *Odisea*, por una geografía real, auténtica, cada vez más perfecta, para facilitar las navegaciones².

Prueba de que estas actividades —la del legislador, la del filósofo, la del geógrafo— están íntimamente relacionadas es que uno de los primeros filósofos fue a la vez legislador y geógrafo. Sabemos que Anaximandro marchó al frente de una colonia de los milesios en Apolonia y que él mismo confeccionó un mapa del mundo conocido, en el que luego se inspiraría su compatriota Hecateo (historiador, a la vez) y del que derivarían, en sucesivas transformaciones, los posteriores. Estos mapas sustituirían los espacios míticos en que se había movido Odiseo, por espacios reales, de rutas, puertos, cabos y penínsulas.

24.6. ACTITUDES DE LOS GRIEGOS ANTE LOS MITOS

Antes de pasar a la otra cuestión fundamental, que es la de las relaciones entre mito y pensamiento racional, conviene que aludamos a un aspecto no siempre tenido en consideración. ¿Cuál es la actitud de los griegos ante los mitos? Las actitudes de los hombres ante los mitos no son siempre las mismas. Ante el mito caben posturas muy diversas. La primera, y más antigua, claro está, es creerlos. Es lo que hacían los antiguos y lo que decimos que siguen haciendo los pueblos primitivos de hoy. Pero la verdad es que no sólo los primitivos. En esto de creerse los mitos, los hombres de hoy no van a la zaga de los primitivos, ya que creen en una serie de mitos precisamente porque no se dan cuenta de que son mitos. Los pueblos de la Antigüedad vivieron rodeados de mitos y tardaron mucho en ocuparse de lo que eran, de igual modo que los hombres hablaron lenguas durante mucho tiempo sin conocer lo que era la gramática. Para un griego del siglo VIII a.C., por ejemplo, los hombres aprendieron a controlar el fuego por un generoso obsequio de Prometeo, que se lo robó a los dioses. Lo creían como algo del todo cierto, como creían que realmente reinó en Tebas, en tiempos muy antiguos, un desdichado rey, de nombre Edipo, que mató a su padre y se casó con su madre. Muchos siglos después, en las cronologías con pretensión histórica, hallamos a los personajes del mito compartiendo fecha con los seres históricos, como prueba de la pervivencia de esta creencia en la realidad de los mitos. Incluso en autores cristianos, como Eusebio. En un libro tan interesante como mal traducido, Paul Veyne (*¿Creyeron los griegos en sus mitos?*, Barcelona 1987) se plantea la cuestión de si los griegos creían en sus mitos, lo que nos llevaría a preguntarnos qué entendemos que es creer y sobre las modalidades de creencia y de verdad. Dejemos la cuestión apuntada y prosigamos.

En segundo lugar se podía (y se sigue pudiendo) disfrutar de un mito simplemente por su belleza formal o su capacidad de evocación,

actitud ésta posible y válida en todas las épocas y que no es incompatible con ninguna otra que se pueda tomar ante los mitos. Es un uso literario o estético del mito, nacido de la fascinación por las historias o más aún por las historias bien contadas, del gusto por la palabra bien dicha y por los argumentos sugestivos. No es extraño que los poetas vuelvan una y otra vez sobre ellos y que los utilicen como filón inagotable para sus creaciones en todas las épocas. Cosas parecidas pueden decirse de los artistas plásticos, pero en otro código, el de la fascinación por las imágenes. Además, al tratarse de historias tradicionales, facilitan un punto de contacto con nuestros antepasados, al compartir con ellos historias que ellos contaron y que de este modo se convierten también en nuestras, en elementos de nuestra propia cultura y de nuestra visión del mundo, en nuestras señas de identidad.

En tercer lugar, se los puede combatir, considerar que el mito es pernicioso, que hay que borrarlo de la mente de los hombres. Es lo que quería hacer Platón en su ciudad ideal en la *República* con ciertas historias que le parecían poco edificantes. En forma atenuada, es lo que pretende Plutarco en la *Vida de Teseo*, cuando advierte que va a «depurar el mito por la razón» para ofrecernos una visión racional, no mítica (es decir, ya no «falsa») de la vida de este héroe que él cree histórico.

A menudo esta actitud beligerante se toma en nombre de la razón, a veces, en nombre de otro mito. No olvidemos que el propio Platón crea en su obra sus propios mitos, porque conoce muy bien el valor didáctico que los mitos pueden tener. Pero sobre ello he de volver.

Aún puede uno tomar el mito como un paradigma, como ejemplo válido de actitudes, posiciones ante la vida, de conflictos, aun cuando no se crea que sean ciertas las historias que en él se cuentan. La Antigüedad tardía seguía venerando la *Iliada*, aun cuando no se creyera para nada en la historicidad de cuanto en ella se contaba, sino sólo como paradigma heroico. De igual modo, nadie cree hoy que Antígona existió, pero su actitud rebelde contra un poder personal y caprichoso sigue siendo un mensaje aprovechable por el hombre de hoy y de siempre, un mensaje político, social, individual o de la especie que se quiera, incluso aunque ese mensaje pudiera ser contradictorio con el que los propios antiguos le asignaban.

Todas éstas son actitudes directas, ante el mito. Junto a ellas cabe otra del todo distinta, la de tomar el mito como objeto de estudio o pieza de museo. El mito no es ya algo simplemente para ser leído u oído, contado o disfrutado, sino para ser interpretado o analizado. En este sen-

tido, las formas de análisis han variado mucho con el paso de los tiempos. Los antiguos sólo llegaron a racionalizar este nivel de análisis en dos formas, o considerarlos como una historia recordada de manera imperfecta o como una alegoría.

En el primer caso, el mito sería un hecho histórico que, con el transcurso del tiempo, habría adquirido en la memoria de las gentes características fabulosas, por lo que cabría recuperar en cierto modo ese trasfondo histórico, más vulgar, menos fantástico, en lo que se contaba. Es lo que practicó en mayor medida un autor llamado Evémero de Mesana, del IV a.C., que ha dado su nombre (evemerismo) a esa forma de interpretar los mitos. Y, antes que él, lo desarrollaron los logógrafos, los primeros historiadores, que querían hacer entrar los mitos en el saco de los acontecimientos históricos.

Hay una segunda actitud crítica de los antiguos, considerar los mitos como una alegoría, y consiste en creer que, tras la historia que se cuenta, hay un contenido profundo, que se expresa de forma voluntariamente velada, a través de imágenes simbólicas. Fue la manera practicada sobre todo por los filósofos (ya Platón, luego estoicos, epicúreos y neoplatónicos). Luego he de volver sobre ella.

24.7. RELACIONES ENTRE MITO Y PENSAMIENTO RACIONAL

Pasemos al análisis de la última cuestión, los diversos modos en que se relacionan entre sí el mito y el pensamiento racional. El hecho de que los primeros filósofos dieran el gran salto de intentar sustituir la confianza en las viejas respuestas míticas por una nueva forma racional de abordar la comprensión del mundo no debe hacernos caer en el espejismo de pensar que Grecia se convirtió de golpe de una forma de pensamiento a otra. Y no sólo lo digo en el sentido obvio de que no todos los griegos fueron filósofos y que las ideas filosóficas, compartidas por un conjunto no muy amplio de intelectuales, coexistían con un pensamiento aún mítico profesado por la inmensa mayoría de la población. Es que la sustitución del pensamiento mítico por el pensamiento racional no fue ni total ni rápida. Frente a la antigua visión simplista de la conversión griega del mito al *logos*, se abre camino cada vez más una visión más rica y matizada de la relación entre estas dos formas de ver el mundo que advierte que existe ambas una compleja relación de ida y vuelta.

Los viejos mitos influyen decisivamente en la configuración de las explicaciones filosóficas de la realidad. Por otra parte la explicación

racional coexiste durante mucho tiempo con la mítica (que queda reservada para ciertos temas). A su vez la especulación racional influye sobre el desarrollo de los mitos, creando variantes más evolucionadas. Incluso los filósofos reinventan los mitos para expresar determinadas verdades a las que no pueden o no quieren acceder por medio de explicaciones dialécticas, ya que advierten ventajas en la formulación plástica y directa que ofrecen los mitos.

Esbozaré siete formas de relacionarse ambas formas de pensamiento y pondré ejemplos de cada una.

1) La primera sería la continuación y desarrollo de esquemas míticos dentro del pensamiento racional.

Las formas e incluso los contenidos del mito perviven en las primeras y no tan primeras manifestaciones filosóficas. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero cabe adelantar los más significativos. Cuando Tales afirma que todo se origina en el agua y que la tierra flota sobre el agua, no hace más que continuar, traduciéndolos a un nivel racional, los viejos mitos de Océano y Tetis como padres primigenios, o antiguas narraciones del Oriente Próximo según las cuales la tierra se formó como una balsa sobre el agua.

Por su parte, Anaximandro nos cuenta una cosmogonía que conocemos a través de Pseudo-Plutarco, *Miscelánea* 2:

Dice que lo que es productivo de calor y frío en el origen de este mundo se segregó y que de ello creció una esfera de llama alrededor del aire que envuelve la tierra, al modo de la corteza alrededor del árbol. Al rasgarse aquella y cerrarse en círculos, dio lugar al sol, la luna y las estrellas.

Desde bastante pronto se puso de manifiesto que este esquema traslucía una vieja cosmogonía órfica según la cual se creó un huevo, dentro del cual estaba un ser que era germen de todas las cosas, y que al rasgarse el cascarón, quedó arriba el cielo y abajo la tierra³.

2) El segundo tipo de relación sería la existencia de adherencias del pensamiento mítico en el pensamiento filosófico.

Anaximandro esboza una interesantísima teoría según el cual todo procede de un principio abstracto al que denomina *to apeiron* 'lo indefinido', del que se segregan contrarios, como calor y frío, etc., que luego interaccionan. Hasta aquí, todo muy filosófico. Pero el *apeiron* de Anaxi-

3 Véase capítulo 3.

mandro tiene mucho de divino: como vemos en los fragmentos 2 y 3, referidos a dicho principio

Es eterno y nunca envejece.

Es inmortal e indestructible.

«Inmortal» y «que no envejece» son epítetos aplicados a los dioses en la épica, de forma que de algún modo Anaximandro está identificando su *apeiron* con los dioses. Y en otro fragmento, el 1, dice acerca de los contrarios:

Y es que se dan mutuamente justa retribución por su injusticia, según la disposición del Tiempo.

El pago de retribución por la injusticia es un acto entre personas, que sólo a través de un pensamiento mítico cabe aplicar a elementos. No extraña que Teofrasto comentara acerca de Anaximandro (en Simplicio, *Física* 24a13) que su relato está enunciado «en términos más propios de la poesía».

Por su parte, Parménides, compone una obra de contenido racional con finas argumentaciones y toda clase de recursos lógicos, pero en verso épico, con fórmulas literarias y con un proemio que tiene más que ver con la imaginería de la épica y de la lírica que con la filosofía.

Toda la investigación reciente sobre Empédocles, sobre todo después de la aparición y publicación del *Papiro de Estrasburgo* en que encontramos cómo la teoría de los elementos se imbrica con una idea religiosa de la salvación de las almas, insiste en los pasajes en los que Empédocles se presenta a sí mismo como milagrero y mago, al tiempo que en los rasgos que nos lo muestran como un filósofo.

Por otra parte, Heráclito, poco sospechoso de veleidades religiosas, nos ofrece una doctrina sobre el sol que es filosófica, frente a la mítica. Para el mito, el Sol es un personaje que conduce su carro por el cielo y duerme de noche en una especie de caldero dorado en el que vuelve de Poniente a Levante por la corriente del Océano. Un personaje que tiene familia y sentimientos, que habla, ama, odia y sufre. Pero, pese a que Heráclito parece explicar el sol como una especie de caldero que se llena a diario de las emanaciones ígneas de la tierra (fr. 52 Marcovich), se refiere a su incapacidad de modificar sus medidas por medio de una formulación que es ya mítica:

El sol nunca sobrepasará sus medidas, porque si no, las Erinis, servidoras de Justicia, sabrán dar con él.

3) En tercer lugar, hay terrenos del pensamiento no invadidos hasta muy tarde por la filosofía. Durante generaciones los primitivos filósofos no abordaron o dieron por sentados una serie de temas, que eran precisamente aquellos a los que el mito daba más cumplida respuesta. Entre ellos puedo citar la naturaleza de la divinidad, la relación entre mortalidad e inmortalidad, el sufrimiento, la muerte, las relaciones entre naturaleza y cultura o la ética. En efecto, los filósofos jonios se interesaron de forma primordial y casi exclusiva por el mundo físico. Luego fue la divinidad el segundo tema en verse tratado por la filosofía, si bien de forma ocasional y precisamente por un autor cuya auténtica condición de filósofo se discute: Jenófanes de Colofón⁴. Por el contrario, los grandes temas de la existencia humana o aspectos tan fundamentales como la ética se ven en estos primeros momentos abandonados al mito o a la especulación poética, no necesariamente mítica. Las más brillantes consideraciones sobre la condición humana, el esfuerzo, la necesidad de afrontar la adversidad, el reconocimiento de las limitaciones del hombre, las relaciones entre las personas y las ventajas y peligros de la cultura no se hallan en los primeros filósofos griegos, sino que pueblan desde muy pronto las composiciones de los líricos, ilustradas con bellísimos ejemplos míticos, y aparecen luego en el teatro ático, en boca de los viejos personales de la saga.

4) Más interesante, en cuarto lugar, es el recurso de los filósofos al mito, creando mitos nuevos. Sabemos que Protágoras lo hizo, cuando nos cuenta el mito de Prometeo para explicar las bases que configuran la convivencia democrática, en el diálogo platónico que lleva su nombre. Pero es Platón el que recurre con mayor frecuencia al mito, precisamente en puntos cruciales de la exposición de su doctrina, en aquellos momentos en que el pensamiento discursivo se le queda corto. Es entonces cuando transita por una vía paralela a la de las religiones místicas, por la vía de la iniciación. Transmite una gran verdad que se asume no de modo discursivo (el discurso no puede abordar cuestiones inefables), sino alusivo. Tras el modelo del mito se trasluce una inmensa verdad que sólo puede comprenderse intuitivamente. Los símbolos del mito transmiten otra clase de conocimiento al que Platón no quiere

4 Véase capítulo 23.

renunciar. Es una verdad que no se discute, basta con asumirla y creerla. Es una aproximación poética, multivalente, alusiva. Más rica en muchos aspectos que aquella a la que se llega por la demostración.

5) La quinta forma que presento de relacionarse el mito y la especulación filosófica ha sido ya aludida antes, pero ahora debo desarrollarla. Se trata de la interpretación alegórica del mito.

Uno de los ejemplos más interesantes y antiguos de este proceder es el *Papiro de Derveni* que, como ya dije⁵, contiene el comentario de unos versos que el autor atribuye a Orfeo. El autor de este comentario intenta explicar el «verdadero» sentido que tienen los versos que, según él, no es el que parece, ya que «Orfeo» les habría conferido a sus palabras un sentido oculto y alegórico, para que sólo fueran entendidas por algunos (cf. la columna VII). Se inserta, pues, en una corriente de interpretación de la que ya teníamos algunas noticias, pero ningún ejemplo significativo tan antiguo.

Para «explicar» ese «verdadero sentido» que cree que tienen los versos que cita, nuestro comentarista utiliza argumentos filosóficos o pseudofilosóficos. En ellos muestra influjos claros de Anaxágoras, Heráclito, los Atomistas y Diógenes de Apolonia. En cambio, parece ignorar a Platón. Por su formación y por su manera de expresarse, está cerca de los últimos presocráticos, aunque es muy difícil determinar si se trata de alguno de los autores de los que tenemos noticia. Pero recientemente se están señalando notables coincidencias con el pensamiento estoico, no sabemos si porque la datación del papiro es errónea o porque el autor es fuente de los estoicos, anterior a ellos, y no un estoico. Si bien la determinación de la identidad del autor del comentario es una tarea más que difícil, lo que es claro es que representa una línea de trabajo que se hallaba activa en época de Platón, como podemos advertir en diversos diálogos, sobre todo, el *Crátilo* y el *Eutifrón*. Usa un comentario de corte filosófico y etimológico, lo que, por otra parte, significa sesgar extremadamente la interpretación del texto. No pretende tanto elaborar una nueva interpretación sistemática del mundo físico, como apoyar con argumentaciones filosóficas el valor del poema órfico y no le importa recurrir para ello a un autor o a otro. En su intento de racionalizar el discurso mítico y religioso, el comentarista se adelanta siglos a lo que harían en el v-vi d.C. filósofos como Proclo o Damascio con las *Rapsodias órficas*: someter el texto poético a una exégesis filosófica,

5 Véase capítulo 16.

sólo que, en el caso de estos últimos, se trata de una interpretación neoplatónica y tendente a demostrar que todo el pensamiento platónico estaba ya in nuce en el poema órfico, mientras que el comentarista de Derveni, un hombre ilustrado y ecléctico, recurre a la filosofía de su tiempo para fundamentar que el discurso de «Orfeo» es legítimo y racional.

Presento aquí algunos pasajes del comentario para ver cómo opera. En la columna VII hallamos el fundamento de la manera de comentar de nuestro autor, a la que ya he aludido. La poesía es un acertijo, a través del cual Orfeo quería decir «grandes cosas». Lo que parece decir (castraciones, adulterios, incestos) no es lo que realmente quiere decir. Tras de ello hay un mensaje oculto, profundo y filosófico:

[Probaré también que Orfeo compuso] un himno que expresa cosas sanas y legítimas, pues pronuncia un discurso sagrado con su poema y no era posible (para ellos) expresar el sentido de los nombres y lo que quieren decir. Y es que la poesía es algo extraño y como un acertijo para la gente. Pero Orfeo no quería decirles acertijos increíbles, sino grandes cosas por medio de acertijos.

En la columna XIV hace un juego etimológico intraducible (los juegos etimológicos son muy apreciados por los órficos) sobre el nombre de Crono (*Kronos*) como si tuviera que ver con el verbo 'entrechocarse' (*krouesthai*), de modo que interpreta que «Orfeo», cuando habla de Crono, se está refiriendo «enigmáticamente» a un proceso físico que nos resulta familiar en el modelo del Atomismo: el de unas partículas chocando con otras, en este caso movidas por la acción del calor del sol. Cuando el anónimo autor del texto perfila luego la etimología e interpreta Crono como relacionado, no sólo con *krouesthai*, sino también con *nous* el Intelecto (sería algo así como *kouon nous*), su interpretación tiene ecos de Anaxágoras:

Así que dice (Orfeo) que este Crono nació del Sol para la Tierra, porque él fue la causa, a través del sol, de que unas cosas chocaran (*krouesthai*) con otras. Por esta razón dice: (*él*), que hizo algo terrible, y el verso siguiente:

Cielo, hijo de Noche, que fue el primerísimo en reinar.

Al darle (Orfeo) el nombre de Crono al Intelecto, porque hace chocar unas cosas con otras, dice que *le hizo algo terrible a Cielo*, porque se había visto privado de la soberanía. Y a Crono lo llamó así por su actividad, y a cada una de las demás cosas (las llamó) de acuerdo con el mismo razonamiento.

Ni que decir tiene que esta forma de análisis, que se practicó mucho durante la Antigüedad e incluso en época posterior, conduce a considerables errores. Se nos cuenta un mito, bien conocido, según el cual Zeus da a luz a Atenea de su propia cabeza, para lo cual Hefesto se la tiene que abrir primero de un hachazo. La interpretación alegórica que se dio al mito desde antiguo es que Atenea era la diosa de la sabiduría y que por ello se dice que sale de la parte intelectual de Zeus: su cerebro. Hoy sabemos que esta interpretación es imposible. Para los antiguos, la sede de la inteligencia no estaba en el cerebro, sino en el corazón. Mientras que el mito lo conocemos por primera vez en el s. VIII a.C. (y seguramente es más antiguo aún), hay que esperar el V a.C., tres siglos más tarde, para que Hipócrates afirme por primera vez que es el cerebro el asiento de las sensaciones y de la inteligencia⁶.

6) La sexta forma de relacionarse el pensamiento mítico con el racional es la presencia de lo filosófico en el mito. Ello se produce en formulaciones bastante tardías del mito.

En el proemio de las *Rapsodias*, la teogonía órfica más reciente, se describía cómo era el mundo antes de que naciera Tiempo y se produjeran las primeras transformaciones cosmogónicas. Una especie de masa informe y oscura, compuesta por cuatro elementos y desordenada, que en el poema es llamada poéticamente «Tinieblas», «Niebla tenebrosa» «indefinida» y «Noche». Conservamos un verso literal (fragmento 106 Bernabé):

Todo era indistinto, en medio de una niebla tenebrosa.

y también descripciones en fragmentos indirectos. La descripción que puede reconstruirse como procedente del poema, con una masa informe, compuesta de cuatro elementos sin organizar y que luego se estructura, tiene tintes muy filosóficos, que coinciden con los que presenta el proemio de las *Metamorfosis* de Ovidio, algo posterior a las *Rapsodias* y que tengo la seguridad de que ha sido incluso influido por ella.

7) El último tipo al que me referiré es la invasión de la interpretación alegórica en el propio mito.

Diodoro (3.62.2) nos cuenta que hay intérpretes de su tiempo que opinan que Dioniso no tiene forma humana, sino que es sólo un símbolo del vino. Un relato de este tipo parece típico de ciertos intérpretes

de textos sacros que tratan de racionalizar los viejos mitos por medio de métodos de análisis «filosóficos» diversos, evemeristas, alegóricos o etimológicos. Pero es curioso que en las *Rapsodias*, la versión más moderna (siglo I a.C.) de las teogonias órficas, aparece Dioniso mencionado tres veces con el nombre de Vino, lo que indica que las *Rapsodias* aceptan elementos que no proceden de la tradición poética, sino de la exégesis interpretativa, con la identificación de Dioniso con el vino.

Es decir, se ha producido un largo camino de ida y vuelta. Primero se crea el mito de Dioniso. Hacia el siglo IV, algunos intérpretes entienden que la pasión de Dioniso «trasluce» la explicación de un fenómeno como la fabricación del vino. Y poco después, al narrar de nuevo el mito de Dioniso el poeta asume elementos de esa interpretación y hace expresa la alegoría, llamando al dios Vino.

24.8. COLOFÓN

Hemos visto algunos ejemplos, que podrían multiplicarse, con los que he intentado matizar que mito y *logos* no fueron dos estadios sucesivos cuya frontera se cruzó súbitamente y para siempre con Tales de Mileto, sino dos estadios que, a partir de este primer filósofo, coexistieron durante siglos, se interrelacionaron y se complementaron. El pensamiento filosófico fue invadiendo poco a poco los terrenos del pensamiento mítico, pero siempre hubo unos reductos en los que la sustitución no pudo producirse y en los que el mito quedó aún como vehículo indiscutible. Incluso el mito invadió los terrenos de la filosofía. A su vez, las formulaciones filosóficas invadieron el terreno del mito. Sólo a la luz de este diálogo fecundo entre el pensamiento mítico y el racional cabe entender de un modo correcto la gran aventura griega del descubrimiento de lo racional.

Al término de este recorrido que no ha pretendido ser sistemático, pero que, pese a todo ha ido configurando un panorama que en cierta medida lo es, pienso que el lector que haya llegado hasta aquí ha tenido ocasión de hacerse consciente de la enorme variedad y complejidad de los mitos griegos y de las múltiples maneras en las que podemos aproximarnos a ellos.

La variedad de los mitos es, en primer lugar, temática, ya que hemos visto cómo pueden ser objeto de relatos míticos el nacimiento del mundo o el proceso de cómo éste llegó a organizarse del modo en que lo conocemos, bien el nacimiento de un dios o la redistribución de funciones entre los dioses, bien la historia de una estirpe, bien especulaciones sobre posibilidades diferentes de las que integran nuestra forma de vivir, bien los viajes por lugares maravillosos, bien el motivo de una costumbre concreta o de un culto, entre otras muchas posibilidades.

La variedad de los mitos es también formal, dado que pueden ser contados o aludidos ya en un brevísimo relato en prosa, ya en un extenso poema lleno de episodios, ya configurar un pequeño relato incluido en un poema, a modo de ejemplo.

Por otra parte también son muy variadas las funciones que asumen: asociación a rituales, tanto estacionales como los que intentan solucionar rupturas puntuales del orden, puro goce literario, ejemplo paradigmático, elemento vertebrador del grupo social, al procurar señas de identidad que lo cohesionan, incluso usos políticos, sin olvidar su utilización como elemento cómico o paródico.

Hemos podido ver, asimismo, la enorme versatilidad de los mitos como tales: el mito es siempre algo en formación, que puede renovarse constantemente en la forma, en el tratamiento literario, en su organización, en su estructura, en su función, ampliarse, simplificarse y combinarse, por lo que puede ser muy instructivo el análisis de las variaciones de un mismo mito de una época a otra o incluso de un autor a otro,

para ver cómo puede adaptarse a formulaciones nuevas que obtienen de él nuevos significados. En general el mito es el gran aliado de los escritores antiguos y modernos, que disponen de una cantera temática que pueden explotar de un modo muy libre, utilizando referentes conocidos para jugar con el conocimiento que el público tiene de ellos. A menudo lo interesante no es qué mito cuentan, sino cómo lo hacen, ampliando unos aspectos, silenciando otros, modificando otros, o simplemente poniendo de relieve aspectos o implicaciones menos evidentes, que permiten ver un viejo mito a una nueva luz.

Por otra parte, hemos examinado algunos ejemplos de cómo «viajan» los mitos, manteniendo algunos esquemas narrativos, pero sufriendo modificaciones, a veces muy profundas, para adaptarse a los distintos esquemas culturales o motivaciones básicas de las culturas que los importan de otra. En este sentido hay un amplio flujo de temas desde Mesopotamia y Egipto a Grecia, flujo en el que destaca el importante papel mediador de los mitos hititas. El análisis de la forma en que una cultura modifica los elementos de un mito que toma prestado de otro ámbito cultural es revelador de sus propios modos de pensar acerca del mundo, de los dioses y de las relaciones de éstos con los hombres. En algunos casos se advierten desajustes en la adaptación y «suturas» que revelan que ha habido un préstamo de otro mito, deficientemente inserto en la línea principal del relato.

También hemos visto como hay toda suerte de actitudes hacia los mitos, que pueden ser creídos, combatidos, interpretados, analizados o disfrutados por su belleza estética y por el placer de oír historias singulares.

Por último, hemos asistido a la capacidad de los mitos para generar de sí, al hilo de la evolución del pensamiento griego, otras formas más evolucionadas, o de contribuir ellos mismos al discurso filosófico en terrenos a los que no llegaba el pensamiento discursivo. Y hemos podido comprobar las complejas relaciones que se mantienen entre el mito y el cuento popular.

Los mitos, esas realidades complejas, cambiantes, polimórficas, que, venidas de épocas y culturas muy lejanas, continúan moviéndose entre nosotros, resistiéndose a desaparecer en un mundo tecnificado y práctico como el nuestro, continúan ofreciéndonos de un modo u otro, por su lectura directa o a través de análisis que intentan que comprendamos algo mejor la mentalidad de los antepasados que los crearon, materia para disfrutar, para soñar, para entender mejor el mundo y para comprendernos mejor a nosotros mismos.

I. MITOLÓGICOS Y LITERARIOS; PERSONAJES DE CUENTOS

- Abismo: 45
 Acamante: 100, 108
 Admeto: 219
 Adonis: 258
 Afidno: 99
 Afrodita: 50, 69, 78, 81, 83, 86, 99, 123-125, 128-143, 146, 148-149, 258, 284, 314. Véase también Cipris, Ciprogenia, Citerea
 Agamenón: 94, 100, 108, 157-164, 216, 365-375
 Ágave: 154-156
 Agua(s) (en mitos griegos): 23 || (en mitos indios): 18
 Aire: 24, 41-44, 52, 75
 Alala: 264
 Alalu: 262, 264, 277-278, 280
 Alceste: 219-220
 Alcítoe: 153
 Alejandro: 94, 366. Véase Paris
 Alóadas: 312, 315, 322
 Amazonas: 102-103, 109
 Amón: 20
 Anactes: 108
 Anatu: 248-249, 255-256
 Anfión: 77, 101
 Anfítrite: 110
 Anquises: 133-143, 146, 148-149
 Antígona: 162, 386
 Antiope: 77, 98, 100, 103, 109
 An: 264
 Anu: 20, 262-264, 277-278, 282-283, 360
 Anubis: 187
 Anzili: 249-250
 Apolo: 32, 81, 87, 89, 101, 109, 124-125, 130, 138, 163, 179, 181, 203, 215, 224, 312-313, 326
 Appu: 239
 Apsu: 15-16, 272
 Aqueloo: 269
 Aquiles: 69, 94-95, 163, 365, 368
 Aranzah: 262-263, 271
 Arcesilao: 77, 368
 Ares: 82-83, 130
 Argicida: 136, 144, 147. Véase también Hermes
 Argo (nave): 19, 166, 215, 217
 Argonautas: 76, 165, 214, 217, 226-227, 257
 Argos: 136 n. 2
 Ariadna: 95-99, 106-107, 115, 117, 359
 Arsipe: 153
 Ártemis: 95, 130-131, 136, 163, 375
 Asclepio: 228-229
 Astianacte: 73
 Ataru: 249
 Atenea: 78, 81-92, 98, 130-131, 135, 181-182, 185-186, 189, 203, 263, 268, 287-288, 313, 393. Véase también Palas, Tritogenia
 Atlante: 46, 282, 311

- Atón: 20
 Atrahasis: 295
 Atrida: 159
 Aurora: 69, 145
 Autólico: 238
 Autónoc: 154-155
 Ayante/Áyax: 97, 108
 Baal/Ba'lu: 248-249, 254-256 || Ba'al
 Hada: 264
 Baco: 155, 182, 198, 200-201. *Véase tam-
 bién Dioniso*
 Barón de Munchhausen: 227
 Bella durmiente: 78, 253, 354, 358
 Beroe: 181
 Blancanieves: 353-354, 359, 378
 Brimó: 198, 201, 203
 Bruja (personaje de cuento): 354-355
 Cadmo: 153-156, 184, 236, 316, 333-
 334
 Caliope: 215
 Calipso: 309
 Caos: 22, 27-32, 38, 40, 43-44, 54,
 59-60, 62, 64, 280, 296 n. 4
 Caperucita roja: 354
 Caronte: 101, 219, 342
 Casandra: 160, 163-164
 Cástor: 69, 99. *Véase también Dioscuros,
 Tindáridas*
 Céleo: 253
 Ceneo: 94, 97
 Cérbero: 100, 221
 Cerción: 97, 111-112
 Ceto: 51, 313
 Cielo: 24, 27-32, 38, 40, 45, 47, 48 y
 n. 1, 49-51, 63, 83, 89, 91, 193,
 264-267, 269-271, 275, 277, 280-
 286, 288, 318, 343, 346, 354, 360,
 378, 392
 Cierva de Cerinia: 104
 Cipris: 129. *Véase también Afrodita*
 Ciprogenia: 86. *Véase también Afrodita*
 Circe: 73, 165
 Citerea: 129, 141, 149. *Véase también
 Afrodita*
 Climena: 95
 Clio: 216
 Clitemestra: 108, 151, 157-165, 172-173
 Core: 206. *Véase también Perséfone*
 Corónide: 326
 Creonte: 166-167, 171
 Creúsa: 111
 Criseida: 161
 Crises: 161
 Crónida: 85, 87, 111. *Véase también Zeus*
 Cronión: 145, 228. *Véase también Zeus*
 Crono: 46-47, 48 n. 1, 49-51, 91, 130-
 131, 193, 196, 239, 264, 266-267,
 269-271, 273, 275, 277, 279-283,
 285-286, 299-301, 304, 313-314,
 318, 360, 378, 392
 Curetes: 49: 101, 202-203, 359
 Dagan: 271
 Dardánida: 141
 Dédalo: 87, 95
 Delfine: 317
 Deméter: 56, 102, 125, 185-186, 203,
 219, 241, 252-253, 256-257, 303,
 325-329. *Véase también Deó*
 Demofonte: 100, 108-109
 Deó: 326. *Véase también Deméter*
 Deseado: 339-340, 345-346
 Día: 27, 31
 Dike: *véase Justicia*
 Diocles: 253
 Diomedes: 69, 368
 Dione: 83
 Dioniso: 95-97, 99, 151-157, 172, 177-
 189, 191-211, 345-346, 358, 393-
 394 || Dioniso Zagreo: 177, 179-180,
 191-192, 204 || Liber: 181. *Véase tam-
 bién Baco, Vino*
 Dioscuros: 69, 95, 99, 105, 107-108,
 115, 117. *Véase también Cástor, Polideu-
 ces, Tindáridas*
 dios de la Tempestad (hitita): 261, 307-
 310, 319, 328, 333, 335-336
 diosa madre (hitita): 339-340
 Diosa Solar de la Tierra (hitita): 340,
 345-346
 dragón: 306, 322; en cosmogonías grie-
 gas: en la órfica (= Tiempo-Heracles)
 37; en la *Teogonía* de Hesíodo (= Tifeo): 314, en Nono (= Tifón): 316
 || dragón femenino, en el *Himno homé-
 rico a Apolo* (Dragona): 313; en Apolo-
 doro (dragona, Delfine): 317-318 ||

- en los mitos hititas (= Illuyanka): 237.
272, 307-309, 315, 318, 331, 333; (= Hedammu): 264. Véase también 'Lucha contra el Dragón' en el apartado de 'autores y pasajes citados' de este índice
- Driante: 94, 97
- Ea: 20, 248, 263, 265, 282, 292-294, 360
- Eagro: 215, 219
- Edipo: 19, 68, 71, 98, 117, 193, 258, 276, 385
- Eetes: 165
- Efiates: 312
- Egeo: 94, 97, 106, 108, 110-114, 116, 119, 168, 172
- Egipán: 317
- Egisto: 157-160, 165, 172, 216
- Egla: 97-98
- El: 264
- Elisia, llanura: 46
- Eliún: 264
- Endimión: 78
- Enéadas: 124, 129
- Eneas: 132, 143, 147-148, 221
- Eneo: 101-102
- Enlil: 381
- Enopión: 107
- Enótopos: 78
- Epimeteo: 299
- Epopeo: 98
- Equidna: 50-51, 313, 315
- Equión: 155
- Érebo: 27, 31, 38, 40, 54, 59-60, 280
- Ereskigal: 247, 254
- Ergane: 153
- Ericepeo: 203
- Erictonio: 78
- Erinis (diosa micénica): 82
- Erinis (divinidades infernales): 49-50, 101, 266, 283, 390
- Eris: 78
- Eros: 27, 30-31, 47-48, 54-55, 60-64, 108, 333
- Escirón: 111-112
- Esfinge: 71
- Esón: 69
- Estáfilo: 107
- Éstige: 50-51
- Éter: 23, 27, 31, 38, 40, 43, 45, 60
- Etra: 95-96, 99, 105, 117
- Eubuleo: 203, 343
- Eucles: 343
- Euménides: 50
- Eumolpo: 86, 253
- Euriclea: 239
- Euridice: 214, 219-222, 229
- Éurito: 229
- Exadio: 94
- Fanes: 48, 51, 61-62, 196
- Fedra: 95, 103, 109
- Féreclo: 106
- Forbante: 114
- Forcis: 51, 313
- Foroneo: 77, 367
- Frankenstein: 229
- Ganimedes: 143-144, 148
- Garbancito (personaje de cuento): 354
- Gato con botas: 354
- Ge(a): véase Tierra
- Geriguiguiatugo: 117
- Gigantes: 198, 266, 283, 287, 317
- Gilgamés: 142, 354
- Gracias: 133, 135
- Gran Río: 335
- Gurparanzahhu: 234
- Hades (dios): 102, 139, 163-165, 170, 219, 222, 229, 252-253, 314, 342-343
- Hades (lugar infernal): 99, 101-102, 107, 160, 219, 221, 238, 253, 343-346
- Hálico: 104
- Hannahanna: 251, 328
- Harmonía: 333
- Harpías: 48-49
- Hebat: 185, 295, 310
- Hécate: 165
- Héctor: 69, 73
- Hedammu: 264, 294, 302, 304-305, 310, 313, 318, 320-321, 333 n. 2, 335. Véase también Hedammu en el índice de autores y pasajes citados
- Hefesto: 78, 83-87, 89-90, 92, 95 n. 1, 203, 303, 393
- Helena: 61, 69, 76, 78, 94-95, 97-100, 104-105, 107-109, 115, 117, 137, 157, 163, 359, 368

- Helio: 252, 257. *Véase también* Sol
 Hera: 78, 83-85, 87, 89, 131-132, 182-185, 192, 194, 313, 320, 346, 364 || Juno: 181
 Heracles: 36-38, 70-71, 89, 98, 100-101, 103-104, 106, 113, 116-119, 221, 354
 Hermes: 59, 92, 124-125, 131, 136 n. 2, 138, 220, 253, 317, 328. *Véase también* Argicida
 Hespérides: 46, 48-49, 203
 Hestia: 130-131
 Himeneo: 216
 Hipa: 97
 Hiperión: 88
 Hipodamia: 94, 102
 Hipólita: 97, 103
 Hipólito: 109
 Hipsisto: 264
 Hipta: 182, 185, 189
 Hupasiya: 142, 308-319
 Icario: 158
 Ificles: 108
 Ifigenia: 108, 163-165
 Ilitia: 92, 108
 Illuyanka: 307 n. 1, 320, 333 n. 2. *Véase también* Dragón en los mitos hititas e *Illuyanka* en el índice de autores y pasajes citados
 Inara: 142, 308, 319-320, 358
 Iniciado de la Tierra (en mitos de los indios Maidu): 17
 Iris: 253
 Isis: 187
 Istar: 142, 247-248, 254, 258, 263-265, 292, 295, 310-311, 320
 Iván, príncipe (personaje de cuento): 354
 Jápeto: 200, 296
 Jasón: 69, 165-172, 214, 217-218, 225, 257-258, 322
 Juan (personaje de cuento): 354 || Juan el listo: 354
 Juno: *véase* Hera
 Júpiter: *véase* Zeus
 Justicia: 162-163, 390
 Kamrusepa: 251
 KA.ZAL: 263
 KAL: 265, 291-295, 302-305, 335
 Kirta: 249, 255
 Kubaba: 293
 Kumarbi: 90, 239, 259, 261-265, 271, 275, 277-280, 282-283, 285, 289, 293-294, 300, 302, 304, 310-311, 318, 331, 335, 360
 Laertes: 158
 Layo: 69, 71
 Leda: 61
 Lelwani: 273
 Leó: 216
 Leto: 81, 101, 135, 312
 Leucipe: 153
 Liber: *véase* Dioniso
 Licurgo: 98
 Lino: 216
 Liteo: 111-112
 Lobo (personaje de cuento): 354
 Luna: 14
 Madrastra (personaje de cuento): 354
 Malo (personaje de un cuento hitita): 239
 Mar: 264, 279, 310-311 || *Véase también* Viejo del Mar
 Maratón: 77
 Marduk: 18, 263
 Margites: 79
 María la tonta (personaje de cuento): 354
 Medea: 69, 118-120, 151, 157, 165-173, 218
 Megareo: 105
 Melanipa: 103
 Melias: 266, 283-284, 287
 Meleagro: 101-102
 Melibea: 97
 Memnón: 69
 Menelao: 94, 98, 108, 137, 159
 Menesteeo: 100
 Menipe: 216
 Meón: 94
 Metis: 83-86, 90-91, 267, 276, 280-282, 284, 288
 Miniades: 153
 Minias: 152-153, 156-157
 Minos: 95, 97, 110, 118
 Minotauro: 95, 97, 106, 110, 115-116, 118, 120, 359

- Mnemósine (Memoria): 342-345
 Moira(s): 50, 92, 101, 317
 Môtu: 248-249, 254-255
 Musa(s): 32; 129, 215, 229, 380
 Nara Napsara: 294
 Necesidad: 37-38, 40
 Neftis: 187
 Neith: 20
 Némesis: 78
 Néstor: 94, 98, 159, 214
 Ninfa(s): 28, 135-136, 147-148, 283
 Ninurta: 294, 303
 Niobe: 101
 Niso: 181
 Noche: 27, 31, 41-44, 52, 54, 59-62, 64, 75, 265, 269-270, 273, 284-285, 392-393
 Nun: 16-18
 Océano: 28, 31, 36, 46-47, 48 n. 1, 50-51, 63, 78, 85, 145, 148, 269, 272, 388-389
 Odiseo: 48, 69, 73, 76-77, 95, 158-159, 221, 239, 309, 366, 368, 385
 Oileo: 108
 Ola (en mitos indios): 16, 18
 Olenia: 49-50
 Orestes: 161, 165
 Orfeo: 19, 213-230. *Véase también* "Orfeo" en el índice de autores y pasajes citados.
 Orión: 101, 312
 Osas: 49
 Osiris: 178, 187-189, 202
 Oto: 312
 Otreo: 136, 138
 Palamaón: 86-87, 90, 92
 Palante: 50
 Palas/*Pallas* (epíteto de Atenea): 85, 88, 89, 182, 185, 203, 358. *Véase también* Atenea
 Palas (compañera de Atenea): 87
 Pan: 39 || Pan de Córico: 235, 316
 Pandión: 111
 Pandora: 57, 291, 296, 298-300, 304
 Papsukkal: 248
 Paris: 69, 78, 98, 137, 163, 366, 368. *Véase también* Alejandro
 Peán: 82
 Peleo: 78
 Pelias: 257-258
 Penélope: 73, 157-159, 172, 191
 Penteo: 152, 154-157
 Perifetes: 112
 Perséfone: 99, 101-102, 177, 179-181, 183-186, 192, 201-206, 219, 221, 222, 252, 256, 325, 327, 343, 345-347 || Prosérpina: 181. *Véase también* Brimó, Core
 Perses: 298
 Pilas: 111
 Pilia: 111
 Pirante: 50-51
 Piritoo: 94-102, 107-108, 114-115, 117, 221
 Pistetero: 54
 Piteo: 95, 99, 105
 Pitón: 313
 Plata: 265
 Plutón: 32, 219, 343
 Polideuces: 69. *Véase también* Dioscuros y Tindáridas
 Polifemo: 94
 Polimnia: 216
 Polipemon: 111-112
 Ponto: 28, 265
 Posidón: 32, 82, 94, 107, 110, 112, 130, 160, 364
 Prajapati: 18
 Priamo: 160
 Primogénito: 39-40
 Procoptas: 111-112
 Procris: 95
 Procrustes: 112
 Prometeo: 90, 92, 200, 268, 291, 296-305, 367, 385, 390
 Prosérpina: *véase* Perséfone
 Proteo: 48
 Protógono: 62, 270
 Ptah: 20, 272
 Pulgarcito: 354, 359
 Rea: 47, 50, 131, 185-186, 189, 203, 239, 266-267, 271, 275, 279-280, 284
 Ritmonio: 216
 Samas: 20, 248
 Sapas: 256
 Sapsu: 249

- Sastrecillo valiente: 354
 Sémele: 154, 181-186, 189
 Sertapsurui: 310
 Set: 187-188
 Sibila: 200
 Silenos: 147
 Simbad: 226, 366
 Sin: 248
 Sinis: 97, III-III
 Sirenas: 48-49
 Sol: 14, 165, 251-252, 327-328, 334-335, 389, 392. *Véase también* Helio
 Superman: 120
 Suwaliya: 283
 Támiris: 101, 228-229
 Tártaro: 27, 30, 41, 43-47, 54, 59, 62-63, 199, 210, 238, 314-315, 318
 Tasmisu: 283
 Tefnut: 249
 Telamón: 74
 Telégono: 73
 Telémaco: 73, 77, 159
 Telipinu: 249-252, 255, 303, 327-328
 Temis: 135
 Temiscira: 100
 Tesco: 77, 93-121, 221, 244, 359, 386
 Tesub: 239, 261-265, 277-279, 283, 285, 288, 292, 294-295, 302-304, 310-311, 315, 318, 320
 Tetis (pareja de Océano): 36, 46-47, 85, 272, 388
 Tetis (madre de Aquiles): 69, 78
 Tiamat: 15-16, 18, 272
 Tideo: 368
 Tiempo: 23, 36-40, 45, 59-61, 389
 Tierra: 14, 24, 27, 29-32, 36, 38, 40, 44-45, 47, 48 y n. I, 49, 63, 75, 89-90, 145, 148, 265-267, 275, 280-283, 286, 313-315, 317-318, 343, 346, 354, 360, 378, 380, 392 || Tierra-Madre: 280
 Tifaonio/Tifeo/Tifón (*Tuphon*): 37, 51, 87, 89, 235, 238, 268, 305, 311-318, 320, 333, 336
 Tifeomaquia: 268, 272, 284
 Timalco: 113
 Timaleo: 105
 Tindáreo: 158, 161
 Tindáridas: 105. *Véase también* Cástor, Policeuces y Dioscuros
 Tiniebla (en mitos indios): 16
 Tione: 186
 Titanes: 28, 41 y n. I, 44-47, 51-52, 57, 63, 176-189, 191-211, 267, 314, 345-346, 358
 Titanomaquia: 195-196, 199, 268
 Titánides: 46-47
 Titono: 144-146, 148
 Tortuga (en mitos de los indios Maidu): 17
 Tot: 249
 Triptólemo: 253
 Tritogenia: 84, 86, 267. *Véase también* Atenea
 Tros: 144
 Ullikummi: 239, 261, 265, 277, 282-283, 288, 302, 304-305, 310-312, 318, 320-322, 335. *Véase también* Canto de Ullikummi en el índice de autores y pasajes citados
 Uno (en mitos indios): 16
 Upelluri: 265, 282, 311
 Uránidas: 84-85, 195, 266, 268
 Urano: *véase* Cielo
 Viejo del Mar: 159
 Vino: 394. *Véase también* Dioniso
 Yaco: 182
 Yálemo: 216
 Yambe: 252, 256
 Yopa: 108
 Zagreo: *véase* Dioniso Zagreo
 Zeto: 77
 Zeus: 32, 37, 39-40, 49-51, 58, 61, 69-71, 75, 78, 81-92, 99, 101, 107, 110, 126, 130-134, 136-137, 139, 142-146, 149, 154-155, 159, 164, 177-186, 189, 192-196, 198, 200, 202-203, 206, 229, 236, 239, 243, 248, 253, 257, 261, 263-264, 266-271, 275-276, 280-282, 284-288, 297-305, 312-318, 320-322, 332-334, 336, 345-346, 358, 360, 380-381, 393 || Júpiter: 181. *Véase también* Crónida, Cronión
 Zodíaco: 37
 Zukki: 249-250

II. PERSONAJES HISTÓRICOS, AUTORES
ANTIGUOS Y PASAJES CITADOS

Acusilao de Argos: 59, 63, 372, 374
(fr. 10 Fowler): 49

Agias: 100

Alaxandus de Wilusa: 366

Alceo: 116, 223

Alcmán: 99, 105, 115

(fragmento 21 Page): 107

Alcmeón de Crotona:

(A 5, 8, 10, 11, 13 Diels-Kranz):
91

Alcmeónidas: 120

Alejandro de Pleurón: 108

Anaxágoras: 383-384, 391-392

(A 57 Diels-Kranz): 62

Anaximandro: 24, 36-38, 371, 385,
388-389

(A 10 Diels-Kranz): 38; (B 1 D.-
K.): 37, 389; (B 2 D.-K.):
389; (B 3 D.-K.): 389

Anaxímenes: 24, 36, 51, 75

(B 2 Diels-Kranz): 43

Antípatro de Sidón:

(*Antología Palatina* 7.8): 216

Apolodoro: 49, 74, 90-91, 260, 318-
320, 322

(*Biblioteca I.I.Iss.*): 259; (I.I.4):
198 n. 2; (I.6.3): 316, 331;
(I.7.1): 56-57; (I.3.6): 90;
(2.5.3): 104 || (*Epítome* I.16):
103; (I.23): 99 n. 2

Apolonio de Rodas: 88-89, 218

(*Argonáuticas* I.494-511): 19;
(4.1309ss.): 92

Apolonio de Tiana: 223

Arato: 49-50

(*Fenómenos* 30-35): 49; (I.62-
164): 49

Arcesilao II: 77, 368

Arctino:

(*Saco de Troya* fr. 6 Bernabé): 100

Aristarco: 68, 96, 116

Aristeas de Proconeso:

(*Arimaspeas*: 76, 367

Aristides, Elio: 185

(*Dioniso* I): 182

Aristófanes: 20, 25, 48, 53-64, 257

(*Aves* 685ss.): 52-64 || (*Dédalo* fr.
193-194 Kassel-Austin): 61 ||
(*Ceritades* fr. 170 K.-A.): 61 ||
(*Nubes* 228): 58; (360): 59

Aristóteles: 104

(*Física* 208b 30): 28 || (*Historia de los*
Animales 535b 28): 58; (559b
21ss.): 60 || (*Poética* 1448b
29ss.): 79; (I.451a 16): 102;
(I.459a 37): 68

Arquilocos: 370

Asio: 74, 77

Aspasia: 384

Atenágoras: 43

(*En favor de los cristianos* 18.3ss.): 35-
36, 38-39

Atrahasis: 295

Avieno:

(*Ora marítima*: 369

Baquílides: 106, 109-110, 112

(*Ditirambo* 17): 109-110; (18):
109-114, 120; (*Dit.* fragmento
**29d.6s. Maehler): 217

Brahmana de los cien caminos

(II.1.6): 18

Calímaco: 49, 179, 204-205, 211

(*Aitia* fragmento 37 Pfeiffer): 92;
(fr. 43.117 Pf.): 179, 204; (fr.
260.27ss. Pf.): 326; (fr. 643
Pf.): 179

Canto de Kumarbi: 261

Canto de Ullikummi: 239, 265, 279, 282,
310-311, 318, 320, 333

Cantos ciprios: véase Estasio

Caperucita roja: 360

Caronte de Lámpsaco: 370

Cércope: 97

Cimón: 110

Cinetón: 103

Ciprios: véase Estasio

Cipselo: 105, 115

Clemente de Alejandría: 203, 210

(*Protréptico* 2.17.2): 202, 358;
(2.18.1): 181

Clístenes: 119-120

Conjuro de la atadura: 335

Cordo: 119

- Corina: 152
Crónicas del Palacio: 334
 Damascio: 35, 41, 42 y n.1, 43-48, 61, 203-204, 391
 (*Comentario al Fedón* 1.2): 180 n. 2; (1.4ss.): 195; (1.11): 208; (1.165): 196 || (*Sobre los principios* 123bis): 35-39; (124): 41
 Difilo: 104, 109
 Diodoro: 186-187, 201
 (*Biblioteca histórica* 1.23.2ss.): 184, 187; (1.69.4): 187; (1.92.3): 187; (1.96.2): 187; (3.62.2): 393; (3.62.6): 186; (4.25): 187; (4.40-66): 218; (4.43): 218; (4.48.5-7): 218; (5.66): 46; (5.75.4): 202
 Diógenes de Apolonia: 58, 391
 (fragmento 8-9 Iaks): 43
 Diógenes Laercio:
 (*Vidas de los filósofos más ilustres* 1.111): 50
 Dion Crisóstomo: 199-201
 (*Discursos* 30.40): 199; (57.1): 96
 Dionisio de Mileto: 370
 Dionisio Periegeta
 (*Descripción de la tierra* 64.1ss.): 332
 Eliano:
 (*Varia Historia* 3.42): 152
 Empédocles: 57, 62-63, 196-197, 210, 389
 (fragmento 12 Wright [B 8 Diels-Kranz]): 63; (fr. 47 W. [B 35 D.-K.]): 64 (fr. 47.4 W. [B 35.4 D. K.]): 62; (fr. 107.9 W. [B 115.9 D.-K.]): 57-58; (fr. 107.11 W. [B 115.11 D.-K.]): 62 || *Papiro de Estraburgo*: 389
Encantamiento babilonio para el dolor de muelas: 19
Enma Elis: 18-19, 264, 272, 320
 (11-9): 15
Epigrammata Graeca (Kaybel):
 (*Supplementum* 1036a): 200
 Epiménides de Creta: 23, 25, 41-52, 75, 78 || *Teogonía*: 41-54, 75
 (fr. 41 Bernabé): 56; (fr. 46 B.): 41; (fr. 47 B.): 48; (fr. 48 B.): 48; (fr. 49 B.): 49; (fr. 50 B.): 49; (fr. 51 B.): 49-50; (fr. 52 B.): 50; (fr. 53 B.): 51
 Escilas: 202
 Escilax: 369
 Escolios:
 (a Apolonio de Rodas 4.1310): 88 || (a Eurípides, *Troyanas* 31): 100 || (a Homero, *Iliada* 3.242): 96, 99 n. 2 || (a Licofrón, *Alejandra* 208): 179, 204-205 || (a Luciano 52.8): 202 || (a Píndaro, *Olimpicas* 7.66): 86 || (a Sófocles, *Edipo en Colono* 42): 50
 Esquilo: 57-58, 157, 162-163, 165, 173, 318, 322
 (*Agamenón* 11): 43; (114): 327; (839): 57; (910-913): 162; (1372ss.): 164; (1523ss.): 165; (1629ss.): 216 || (*Prometeo* 158): 58; (547-549): 57 || (*Siete contra Tebas* 81): 58 || (fragmento 69.6 Radt): 61; (fr. 369 R.): 57
 Estasio de Chipre: 98, 381
 Ciprias/Cantos ciprios: 78, 368, 375; (fr. 1 Bernabé): 75, 380; (fr. 9 B.): 78; (fr. 13 B.): 99; (en el resumen de Proclo): 368, 375
 Esteban de Bizancio
 (608.17 Meineke): 332
 Estesicoro: 88-89, 91, 108-109, 115
 (fragmento 14 Page): 108; (fr. 16 P.): 108; (fr. 56 P.): 88
Etymologicum Magnum:
 (772.49): 89
 Eudemo: 45
 (fragmento 150 Wehrli): 41
 Euforión de Calcide: 108, 179, 186, 205, 211
 (fragmento 13 de Cuenca): 179; (fr. 53 de C.): 186; (fr. 86 de C.): 179, 205
 Eugamón de Cirene: 77, 368
 Teogonía: 73, 368
 Eumelo de Corinto: 74, 77, 105, 215, 217, 225, 368
 Corintiácus: 217, 367, 374

- Eurípides: 64, 90, 106, 154, 165-173, 219
 (Alceste 294): 62; (357-362): 219
 || (Bacantes 562ss.): 216;
 (1114ss.): 154-155; (1302s.):
 156; (1344): 156 || (Fenicias
 163): 62 || (Hécuba 705): 61 ||
 (Ión 452): 91 || (Medea 16ss.):
 166; (36ss.): 166-167;
 (220ss.): 167; (573ss.): 168;
 (774ss.): 168; (787ss.): 169;
 (969ss.): 170; (1021ss.): 170;
 (1040ss.): 171; (1185ss.): 171;
 (1261s.): 172 || (fragmento
 752g Kannicht): 218; (fr.
 839.10 K.): 58
- Eusebio de Cesarea: 259, 385
- Eustacio:
 (Comentario a la Odisea 1769.35ss.):
 368
- Evéméro de Mesana: 387
- Favorino: 217
- Ferecides de Atenas: 103-104
 (fragmento 148 Fowler): 98
- Ferecides de Siro: 23
- Fidias: 220
- Filodemo: 186-187
 (De la piedad p. 6 Gomperz): 87;
 (p. 16 G.): 185; (pp. 19 y 61
 G.): 42; (p. 31 G.): 86; (p.
 43 G.): 48; (p. 46 G.): 51;
 (p. 47 G.): 186; (p. 61 G.):
 43; (en Henrichs, *Cronache*
Ercolanesi 5, 1975, 35): 186;
 (en Obbink, *Cronache Ercolanesi*
 24, 1994, 132): 185
- Filón de Biblos: véase Herenio Filón de
 Biblos
- Firmico Materno, Julio: 183
 (6.4): 182, 358
- Foronida: 367, 374
- Génesis 1: 38
- Gran viaje del alma, el: 337-342, 344-347
- Hattusili I: 334
- Hecateo de Abdera: 186
- Hecateo de Mileto: 74, 187, 371-372,
 379, 385 || *Genealogías*: 74, 372
 (fragmento 1 Jacoby): 371
- Hedammu: 279, 294-295, 310-311, 319-
 322, 333
- Hegias de Trezén: 100
- Helanico (al que se atribuye, con
 Jerónimo, una teogonía órfica): 35,
 39, 42-43, 45, 47, 51, 60-61
- Helanico de Lesbos: 374
- Heráclito: 389, 391
 (fragmento 30 Marcovich): 370;
 (fr. 52 M.): 389
- Héreas de Mégara: 96, 104-105
 (fr. 1 Jacoby): 98; (fr. 2 J.): 104
- Herenio Filón de Biblos: 235, 259-260,
 264 || *Historia fenicia*: 264
- Heródoto: 76, 202, 211, 363, 372, 374-
 375
 (*Historia* 1.1): 374; (3.61): 202;
 (2.132): 202; (2.144): 187;
 (2.170): 202; (4.79): 202
- Hesiodo: 18, 23, 25-26, 28-32, 38-39,
 43-47, 50-51, 53, 56-59, 61, 64,
 67, 74-75, 83-84, 89-92, 96-98,
 130, 161, 163, 198 n. 2, 199, 206,
 210, 214, 217, 225, 239, 259, 265-
 268, 273, 275-276, 278-279, 280-
 289, 291, 296-305, 313, 315, 318,
 321-322, 326, 331, 353, 360, 365-
 366, 370, 373, 378, 382-383 ||
Teogonía 23, 26, 30, 32, 39, 43, 46,
 67, 74-75, 83, 85, 92, 96, 217, 239,
 259, 261, 265, 268, 273, 277, 289,
 296, 298, 310, 320-321, 331, 365-
 366, 382 || *Trabajos y días*: 67, 298-
 299, 365-366, 382
 (Escudo 182): 96 || (*Teogonía* 20): 61;
 (26ss.): 56; (27s.): 373; (94-
 103): 32; (105): 57; (105-
 113): 265; (108s.): 58; (116-
 133): 27; (116-117): 29, 296
 n. 4; (119-120): 30, 44; (123-
 124): 31; (126): 31; (129): 31;
 (131): 31; (133ss.): 31, 46;
 (137s.): 281; (138): 273; (155-
 156): 266; (164ss.): 281;
 (166): 266, 281 (172): 266;
 (174s.): 282; (182-187): 266;
 (183): 198 n. 2; (188ss.): 83,
 283-284; (207ss.): 45; (217):

- 50; (297): 51; (304-308): 313; (335): 46; (383): 51; (454ss.): 130; (459s.): 239; (459-464): 266; (464): 281; (468ss.): 360; (486): 266, 286; (490-491): 267; (493ss.): 280; (507ss.): 268; (518): 46; (521ss.): 296, 298; (535ss.): 296; (545): 58; (550-552): 297; (554-555): 297; (563-567): 298; (571-612): 298; (613-616): 298; (304-308): 313; (622): 46; (626): 63; (727s.): 46; (729-731): 46; (736ss.): 46; (746-757): 31; (820-861): 313-315; (835ss.): 51; (841): 47; (853): 321; (868): 59; (883-885): 267, 281; (886-900): 83; (891-898): 267; (924-929): 84; (927ss.): 83 || (*Trabajos y días* 42-48): 298; (90-93): 299; (106-123): 299-300; (106-201): 373 || (fr. 23a.13ss. Merkelbach-West): 161; (fr. 23a.27ss. M.-W.): 161; (fr. 123 M.-W.): 326; (fr. 298 M.-W.): 98; (fr. 343 M.-W.): 85
- Higino:**
(*Astronomía* 2.15): 297 || (*Fabula* 141): 48; (167): 181
- Hipócrates:** 91, 393
(*Sobre la antigua medicina* 1): 58
- Homero:** 30, 36, 44, 46, 57-58, 64, 67-70, 72-73, 77, 82-83, 90, 94, 96, 99 n. 2, 115-117, 124, 136 n. 3, 137, 157-158, 160, 165, 172-173, 180, 214-215, 217, 225, 229, 234-235, 238, 312-313, 315, 326, 352, 356, 359, 365, 366-368, 370, 373-374, 382 || *Iliada*: 67, 68-70, 72-73, 94, 97, 99, 115, 117, 123-124, 137, 160, 226, 235, 312, 326, 365, 372, 382, 386 || *Odisea*: 67-68, 72-73, 76, 95-96, 115, 123, 159-160, 217, 239, 309, 365-367, 369, 382, 384 || *Himnos homéricos*: a *Afrodita*: 123-150; a *Apolo*: 321; a *Deméter*: 125, 303; a *Hermes*: 124-125, 131; *himno* 13: 127 (*Iliada* 1.5): 381; (1.113-115): 161; (1.265): 94; (1.290): 57; (1.572ss.): 83; (2.594-600): 229; (2.742-744): 96; (2.781-783): 312; (3.143ss.): 94; (4.398): 94; (5.370ss.): 83; (5.530ss.): 83; (5.875): 82; (5.880): 82; (6.146-149): 56; (8.14): 46; (8.478): 46; (9.453ss.): 239; (12.323): 57; (13.823): 327; (14.200): 45, 272; (14.201): 36; (14.244): 272; (14.279): 180; (14.301): 46; (17.425): 30; (18.590-592): 95; (18.593): 136 n. 3; (22.438): 328; (24.88): 58 || (*Odisea* 1.35ss.): 159; (1.320): 326; (3.193-198): 159; (4.530ss.): 159; (4.563): 46; (5.51): 328; (11.13): 46; (11.309-320): 312; (11.321-325): 95; (11.406-411): 160; (11.421-430): 160; (11.432-434): 160; (11.631): 95-96; (19.399ss.): 238; (24.36): 94; (24.192-202): 158-159 || (*Himno homérico a Apolo* 300ss.): 313; (307-309): 87; (a *Deméter* 40-48): 252; (43-46): 325-329; (256ss.): 56; (305-313): 252-253; (a *Hermes* 374): 59; (470-476): 253; (a *Atenea* [28] 4-16): 87
- Ibico de Regio:** 88-89, 215, 225
(*PMG* 275): 89; (*PMG* 306): 215
- Illyanka** 321, 331, 333, 335. Véase también *Lucha contra el Dragón*
- Ino:** 154-155
- Ión de Quíos:** 107
(*Elegías* 7): 106
- Istro:** 97
(fragmento 10 Jacoby): 97
- Jámblico:** 45
- Janto de Lidia:** 370
- Jenócrates:** 180, 208
(fragmento 219 Isnardi Parente): 180, 209

Jenófanes de Colofón: 370, 390 ||
Fundación de Colofón: 367
 (fragmento 15 Gentili-Prato):
 370: (fr. 17 G.-P.): 370; (fr.
 18 G.-P.): 370; (fr. 19 G.-
 P.): 370; (fr. 20 G.-P.): 373.
 Jerónimo: 35, 39, 42-43, 45, 47, 51,
 60-61
 Juliano: 198, 200-201
 (Cartas 82b.292): 198
 Laminillas órficas de oro: 337, 342-347
 Lesques:
 (Pequeña Iliada fr. 20 Bernabé): 99
 Licofrón: 179, 205
 Lido, Juan: 184
 (De los meses 4.5): 182
 Lobo y los siete cabritos, el: 275, 360
 Lucha contra el Dragón: 142, 236, 316, 331,
 333, 335, 357. Véase también Illuyanka
 Luciano: 184
 (Amores 32): 28 || (De la danza 39):
 182 || (Prometeo 3): 297
 Mahābhārata:
 (XII 256.6): 381
 Mimnermo de Colofón:
 Esmirneida: 367
 Miniada:
 (fragmento 1 Bernabé): 101; (fr.
 3 B.): 101; (fr. 6 B.): 101; (fr.
 7 B.): 101
 Museo: 59, 86, 91-92, 182, 216, 344
 (fragmento 75 Bernabé): 87; (fr.
 81 B.): 43
 Naupactias: 217
 Nicóstrato: 119
 Nono: 236, 318, 320, 322, 331-334, 336
 (Dionisiacas 1.408s.): 237, 331-
 336; (1.481ss.): 236, 316
 Olimpíodoro: 194-195, 209, 334
 (Comentario al Fedón 1.3-6): 193
 Onomácrita: 180, 201-202
 Opiano: 200-201, 236-237, 320, 322
 (De la pesca 3.15-25): 235, 316;
 (5.4ss.): 200
 "Orfeo": 23, 25, 35, 45-46, 50-51, 53,
 56-57, 60-62, 177, 181-182, 184,
 187, 192-194, 196-197, 201-202,
 206, 209, 342, 344, 347, 391-392 ||

Argonáuticas órficas 218 || Descenso a los
 infiernos: 342 || Teogonía de Jerónimo y
 Helánico: 25, 35-40, 42-43, 45,
 47, 51, 61 || (Teogonía de las) Rapsodias:
 43, 45-46, 48, 50, 58, 60, 62, 178,
 181-186, 189, 195, 198-199, 201,
 204, 209, 211, 391, 393-394 || Véase
 Papiro de Derveni, Laminillas de oro
 órficas. Véase también Orfeo en el índice
 de nombres mitológicos y literarios
 (fragmento 1 Bernabé): 187; (fr.
 79 B.): 60; (fr. 80 B.): 61;
 (fr. 81 B.): 51; (fr. 87 B.): 45;
 (fr. III B.): 45; (fr. 136 B.):
 62; (fr. 141 B.): 60; (fr. 178
 B.): 195; (fr. 179 B.): 46; (fr.
 188 B.): 198 n. 2; (fr. 189
 B.): 50; (fr. 233 B.): 56; (fr.
 234 B.): 195; (fr. 241 B.): 58;
 (fr. 299 B.): 195; (fr. 320
 B.): 57; (fr. 350 B.): 195,
 203 || (Argonáuticas 12-14): 60;
 (17-20): 198 || (Himnos órficos
 6.2): 62; 37; (a los Titanes):
 198 n. 1, 204; (41.5): 256;
 (57.10): 59; (58.7): 59 ||
 (laminilla de Pelinna): 205
 (de Turios 5): 208
 Ovidio: 44, 214, 219, 393 || Metamorfosis: 393
 (Metamorfosis 1.5-9): 28; (10.1-
 11.84): 214
 Paniasis: 100, 103, 116
 (Heraclea, fragmento 14 Bernabé):
 100
 Papiro de Derveni: 259-260, 268-271, 284-
 289, 391. Comentarista (del papiro)
 de Derveni: 270, 392
 (col. VII): 393; (col. XII 3ss.): 58;
 (col. XIV): 392
 Papiro de Estrasburgo: véase Empédocles
 Papiro de Gurob: 203-204, 210, 268
 Parménides: 58, 221, 389
 (B 1. 28-30 Diels-Kranz): 374;
 (B 6.3ss. D.-K.): 56; (B 10.1
 D.-K.): 57
 Pausanias: 51, 96, 100, 102, 201-202, 267
 (Descripción de Grecia 1.2.1): 100,
 109; (1.41.4): 105, 107;

- (2.22.6): 108; (5.19.2-3): 105; (7.2.6): 109; (8.18.2): 50; (8.37.5): 180, 201; (9.3.2): 87; (10.25.8): 99; (10.29.9): 100, 102; (10.29.10): 96
- Pequeña Ilíada*: véase Lesques
- Pericles: 365, 384
- Pindaro: 57, 86-87, 89-92, 103, 107, 109, 116, 180, 204-205, 211, 215, 217, 225, 318, 322, 352, 359
(*Olimpica* 3.50b): 103; (7.34ss.): 89; (13.21): 327 || (*Pítica* 3.47s.): 228; (4.176s.): 215; (8.95s.): 57 || (fragmento 6f Maehler): 109; (fr. 34 M.): 89; (fr. 133 M.): 180, 205; (frr. 174-176 M.): 109; (fr. 243 M.): 107; (fr. 258 M.): 107
- Pisandro de Camiro: 71, 103
- Pisandro de Laranda: 333, 336
(fragmento 15 Heitsch): 334
- Pisistrátidas: 124
- Pisistrato: 96, 98, 104
- Pitágoras: 28
- Pitóstrato: 119
- Platón: 28, 39, 106, 180-182, 189, 205-208, 211, 215, 219-220, 344, 386-387, 390-391 || *Crátilo*: 391 || *Eutifrón*: 391 || *República*: 386
(*Banquete* 179d): 219 || (*Crátilo* 400c): 199, 209 || (*Fedón* 62b): 208; (69c): 344; (111c): 45 || (*Gorgias* 493a): 345 || (*Leyes* 701b): 179, 206 || (*Menón* 81b): 205 || (*República* 363c): 344
- Plutarco: 196-197, 201, 210 || *Vida de Teseo*: 386
(*Causas romanas* 4.2): 271 || (*Sobre el consumo de carne* I 7 p. 996B): 196, 208 || (*Vida de Teseo* 17.5): 106; (20): 97; (28): 103, 109
- Pseudo-Plutarco:
(*Miscelánea* 2): 388
- Poema de Gilgamesh*: 142
- Poema de Mio Cid*: 357
- Polignoto: 102
- Proclo: 73, 98, 184, 391
(*Comentario al Crátilo* 56.16s. Pasquali): 45; (77.24 P.): 196 || (*Comentario a la República* II 74.26ss.): 196; (II 338.11ss.): 196 || (*Comentario al Timeo* I 407.22): 182; (II 145.18): 181; (III 297.8): 205 || (*Crestomatía*): 73, 98, 100, 368, 373 || (*Himno* 7.11ss.): 182
- Pródico: 54, 56, 59
- Protágoras: 390
- Realeza divina*: 261
- Regresos*:
(fragmento 7 Bernabé): 69
- Reinado de los cielos o Teogonía*: 261-264, 360
- Reinado del dios KAL*: 291-296, 302-305
- Rig Veda*:
(10.129): 16
- Saco de Troya*: véase Arctino
- Safo: 223
(fragmento 206 Voigt): 106
- Sancuniatón: 259
- Servio:
(*Comentario a la Eneida* 6.21): 106
- Simónides: 103, 109, 116-217
(PMG 550): 106; (PMG 567): 216; (PMG 595): 217
- Simplicio:
(*Comentario a las Categorías de Aristóteles* 377.12): 208 || (*Comentario a la Física de Aristóteles* 24a13): 389
- Sócrates: 58, 384
- Sófocles: 71 || *Edipo rey*: 258
(*Áyax* 126): 57 || (*Edipo en Colono* 1082): 58
- Sosibio:
(fragmento 22 Jacoby): 92
- Suda:
(s.v. Prodikos): 59
- Supiyahsu: 334
- Tales de Mileto: 24-25, 36, 379, 383, 388, 394
- Telegonía*: véase Eugamón
- Teofrasto: 389
- Teognis: 108
(1231-1234): 107
- Teogonía de Derveni*: véase Papiro de Derveni

Teogonía de Dunnu: 264
Teología de Menfis: 272
Textos de las pirámides: 20
Textos de los sarcófagos: 16
Teseida:
 (testimonio I Bernabé): 102;
 (fragmento I B.): 103; (fr. 2
 B.): 103
Titanomaquia cíclica: 318
Tolomeos: 188-189
Toma de Zalpa: 335
Ullikummi: véase *Canto de Ullikummi*
Virgilio: 214, 219, 221
 (Geórgicas 4.453-525): 213-214
Zenón:
 (SVF 29.17 von Arnim): 28
Zidi: 334
Zópiro: 119

III. AUTORES MODERNOS

(No se recogen los autores de ediciones
 citados como tales)

Afanásiev: 351
 Bergk: 90
 Bernabé: 41, 342 n. 2
 Bettelheim: 356
 Bidez: 198
 Borgeaud: 224
 Bowra: 219
 Bremmer: 224
 Brisson: 37, 191, 193-194, 199
 Brown: 124
 Burkert: 236
 Buxton: 377
 Cook: 91
 Corneille: 357
 Del Olmo Lete: 248-249
 Diels: 49
 Díez Platas: 284
 Disney: 355
 Dodds: 191
 Edmonds: 191-194, 197, 199-201, 206
 Edmunds: 238
 Eliade: 17, 371
 Espinosa: 351
 Fernán Caballero: 351

Graf: 224, 227
 Grimm: 253, 351, 360-361
 Guthrie: 53
 Hägg: 236
 Jarnés: 254, 258
 Jiménez San Cristóbal: 342 n. 2
 Jong: 214
 Kipling: 121
 Kirk: 53
 Kroll: 44
 Lara Peinado: 247 n. 1
 Leclerc: 51
 Linforth: 191
 Lobel: 109
 Machado: 357
 Marcovich: 381
 Mondí: 117, 238
 Moulinier: 53, 191
 Nestle: 377
 Onians: 91
 Otten: 334
 Perrault: 361
 Propp: 353
 Raven: 53
 Richardson: 326-327
 Rodríguez Almodóvar: 351, 356
 Rudhardt: 224
 Schefold: 119
 Schliemann: 365
 Schofield: 53
 Segal: 148
 Smith: 140
 Veyne: 385
 Vian: 198, 320-321, 332-333
 Wehrli: 45
 West: 51, 54, 85, 183, 233, 239
 Wilamowitz: 191
 Wolf: 123

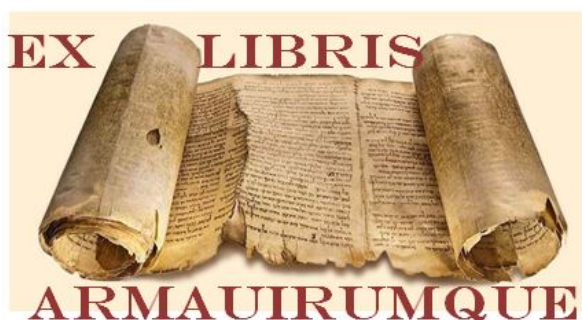
IV. GEOGRÁFICOS

(No se recogen los lugares de edición
 de libros citados)

Abzuwa: 293
 Acrocorinto: 166
 Afidna: 99, 104, 108
 Alejandría: 123

- Alepo: 335
 Amazonas: 357
 Anatolia: 234, 250, 307, 309, 318-319, 322
 Apolonia: 385
 Árabigo, golfo: 369
 Argos: 108, 364, 374
 Asia: 233
 Asia Menor: 83, 125, 182 n. 5, 333, 369, 379, 383-384
 Atenas: 41, 50, 64, 77, 92, 95, 98-99, 104-105, 107, 109-111, 114, 117-120, 165, 168, 188, 244, 364, 384
 Ática: 99, 110
 Áulide: 163
 Balcanes: 318
 Beocia: 77, 101, 152, 224
 Biblos: 235, 259
 Bogazköy: 261
 Cálcede: 108
 California: 17
 Cambridge: 223
 Canea (Cidonia): 215
 Casio, monte: 311-312, 317-318. Véase también Hazzi
 Castalia, fuente: 313
 Cesarea: 259
 Chipre: 86, 133, 149, 284
 Ciconia: 214
 Cidonia: 215
 Cilicia: 237, 312, 316-319, 322
 Cirene: 77, 368
 Citera: 284
 Citerón, monte: 153-154
 Cnoso: 82, 95, 364
 Colofón: 367, 384, 390
 Colquide: 165-166
 Coricia, cueva: 316-317, 319
 Córico: 235, 316
 Corinto: 74, 77, 165-168, 215, 367-368, 374
 Cremión/Cromión: 111
 Creta: 49, 95, 110
 Delfos: 102, 110, 119, 179 n. 1, 181, 183, 185-186, 215, 267, 360
 Delos: 81
 Derveni: 58, 259-260, 268, 270, 284-289, 392
 Día: 95, 98
 Dicte: 49
 Dídima: 109
 Dío: 214
 Dorio: 229
 Duddul: 293
 Ebla: 235
 Ecalia: 229
 Éfeso: 384
 Éfira: 368
 Egipto: 187-189, 202, 317, 383, 396
 Eleusis: 112, 252, 256-257
 Epidauro: 113
 Escironias, rocas: 112
 Esmirna: 202
 Esna: 20
 Etna, monte: 317-318, 322
 Esparta: 50, 99, 108, 111
 Estrasburgo: 389
 Europa: 236
 Fenicia: 320
 Frigia: 136
 Grecia: 24, 37, 72, 75-76, 83, 91, 116-117, 154, 157, 165-166, 187-189, 202, 211, 223-224, 235-236, 238, 252, 307, 320-322, 342, 356-357, 363-364, 370, 379, 384, 387, 396.
 Halicarnaso: 100, 364, 374
 Halpa: 279, 334
 Hamelin: 227
 Hatti: 235
 Hattusas: 261, 335
 Hazzi, monte: 311-312, 318-319. Véase también Casio
 Hebro, río: 214
 Heidelberg: 218
 Heliópolis: 20
 Hemo, ciudad: 214
 Hemo, monte: 317-318
 Hermúpolis: 20
 Hímera: 108
 Ida, monte: 49, 133-134, 148, 182
 Ilión: 108, 235, 366, 380. Véase también Troya
 Indo: 369
 Istmo (de Corinto): 102, 111, 113
 Ítaca: 73
 Italia: 383-384

- Kanzura: 263, 283
 Kiskilussa: 307
 Kummia: 239, 295, 310
 Lacedemonia: 108
 Lámpsaco: 370
 Lemnos: 114
 Lesbos: 214, 223, 230
 Lidia: 370
 Lilibeo: 205
 Locros: 206
 Macedonia: 214
 Madrid: 92
 Magna Grecia: 384
 Malibu: 218
 Maratón: 110
 Marsella: 369
 Mecone: 296
 Mégara: 96-97, 105, 111-112, 120
 Menfis: 20, 272
 Mesana: 387
 Mesopotamia: 235, 247, 382-383, 396
 Mileto: 24, 74, 370-371, 379, 383, 384, 394
 Mittanni: 310
 Nápoles: 220
 Nemea: 71
 Nerik: 236, 307, 319, 322
 Nilo, río: 17
 Nisa, monte: 317-318
 Norteamérica: 381
 Olbia: 202
 Olimpia: 71
 Olimpo, monte: 27, 32, 88, 148, 182, 216, 265, 269, 312, 314-315
 Orcómeno: 101, 117, 152
 Osa, monte: 312
 Pacífico: 225
 Pafos: 133
 Panópolis: 331
 Parnaso, monte: 181, 183, 186, 203, 358
 Pelión, monte: 312
 Perinto: 198, 200-201, 210
 Persia: 370
 Pilo: 93, 214, 364
 Pleurón: 108
 Polinesia: 225
 Queronea: 197
 Quíos: 106
 Puerto Secreto: 74
 Ras Shamra: 248, 264, 271
 Rodas: 89
 Roma: 221, 342
 Saphon: 312
 Salónica: 268
 Samotracia: 218
 Saturno: 271
 Sicilia: 317-318
 Sición: 77, 296
 Siculo, mar: 317
 Sidón: 216
 Siria: 312, 317
 Tartesos: 369
 Tarukka: 308
 Tassa: 262
 Tauro, cordillera: 237, 331-332, 334-336
 Tebas: 19, 77, 152, 154, 258, 368, 385
 Tenos: 91
 Tesprocia: 108
 Tigris, río: 263, 285
 Tracia: 224, 317
 Trezén: 100, 120
 Tracia: 215
 Tritón, río: 85-86, 90, 92
 Troya: 68-69, 73, 75-76, 78, 82, 95, 99-100, 117, 133, 148, 157, 162-163, 214, 234, 359, 365-366, 368, 380-382. Véase también Ilíon
 Ugarit: 247-248
 Wilusa: 235, 366
 Zaliyanu, monte: 307
 Zigaratta: 308



PRESENTACIÓN 7

I. COSMOGONÍAS Y TEOGONÍAS

1. Mitos del nacimiento del mundo: cosmogonías 13
2. La cosmogonía de Hesíodo 27
3. Una cosmogonía órfica 35
4. La cosmogonía de Epiménides 41
5. Una cosmogonía cómica (Aristófanes, *Aves* 685 ss.) 53

II. MITOS Y LITERATURA

6. Temas míticos de la épica griega arcaica perdida 67
7. El nacimiento de Atenea en la literatura griega arcaica 81
8. Teseo en la poesía arcaica y clásica:
politización de un mito 93
9. Los mitos de los *Himnos Homéricos*:
el ejemplo del *Himno a Afrodita* 123
10. Mujeres locas, mujeres asesinas:
contrafiguras de la mujer ideal en los mitos griegos 151

III. ORPHICA

11. Nacimientos y muertes
de Dioniso en los mitos órficos 177
12. La tela de Penélope:
¿hubo un mito órfico sobre Dioniso y los Titanes? 191
13. Orfeo, el músico transgresor 213

IV. MITOS GRIEGOS Y MITOS DEL PRÓXIMO ORIENTE

14. Influencias orientales en la literatura griega:
reflexiones metodológicas 233
15. El dios que desaparece en mitos griegos
y del Próximo Oriente 247
16. Generaciones de dioses y sucesión interrumpida:
el mito hitita de Kumarbi,
la *Teogonía* de Hesíodo y la del *Papiro de Derveni* 259
17. Ventajas e inconvenientes de la anarquía:
el mito hitita del dios KAL y sus paralelos en Hesíodo 291
18. La lucha contra el dragón en Anatolia y en Grecia:
el viaje de un mito 307
19. *Himno Homérico a Deméter* 43-46:
adaptación de un motivo anatólio 325
20. Un mito etiológico anatólio sobre el Tauro (CTH 16)
en Nono (*Dionisiacas* 1.408s.) 331
21. El viaje del alma al Más Allá:
un paralelo entre hititas y órficos 337

V. LAS DIFUSAS FRONTERAS DEL MITO

22. Mitos al amor de la lumbre:
temas míticos en el cuento popular 351
23. Mito y epopeya en los orígenes de la historiografía griega 363
24. Mito y filosofía: caminos de ida y vuelta 377

EPÍLOGO: CONSIDERACIONES FINALES 395

ÍNDICE DE NOMBRES 397

- I. Mitológicos y literarios; personajes de cuentos 397
- II. Personajes históricos, autores antiguos
y pasajes citados 403